Centro de Estudios de Postgrado

Máster en Lengua Española y Literatura: Investigación y Aplicaciones Profesionales



UNIVERSIDAD DE JAÉN
Centro de Estudios de Postgrado

Trabajo Fin de Máster

EL CUPLÉ EN MANUEL FONT Y DE ANTA: INVESTIGACIÓN Y ANÁLISIS DE UNA LITERATURA PARA LA MODERNIDAD

Alumno: Sánchez Vega, José Luis

Tutor: Prof. Dr. Rafael Alarcón Sierra
Dpto.: Filología Española

Septiembre, 2020

RESUMEN

El objeto del presente trabajo es la investigación y análisis de algunas letras que conformaron el cuplé en la producción de Manuel Font y de Anta (1889-1936), compositor sevillano afincado en Madrid que sobresalió por la cantidad y calidad de su aportación al género. En el mismo se atiende también a la contextualización de este tipo de canción comercial que formó parte del espectáculo de variedades (café, teatro, salón, cabaret) entre 1900 y 1936, y que fue más que un género artístico. Sus números recogieron convenciones, sentimentalismos y actualidades de una época y contribuyeron a divertir y alienar a un nuevo público.

PALABRAS CLAVE

Cuplé, Canción, Espectáculo de variedades, Café, Teatro, Modernidad, Primer tercio del siglo XX, Manuel Font y de Anta.

ABSTRACT

The aim of this work is the research and analysis of some lyrics that shaped *cuplé* in Manuel Font y de Anta's work, a Sevillian composer (1889-1936) settled in Madrid who stood out because of the amount and high-quality of his contribution to this musical genre. Putting into context this kind of commercial song, that was part of the variety performances (café, theatre, show, cabaret) between 1900 and 1936 and was much more than just an artistic genre, is also provided here. His pieces of music collected standards, emotionalism and popularity of a time and helped to entertain and influence a new public.

KEY WORDS

Cuplé, Song, Café, Variety perfomances, Theatre, Modernity, The first third of the twentieth century, Manuel Font y de Anta

In memoriam

M. R. M.

El couplet… Pues yo no sé
— ni nadie tal vez sabrá —
lo que es el couplet. ¿Será
alguna cosa el couplet?

[…]

EL COUPLET,
Manuel Machado (*Poesías*, Madrid:
Internacional, 1924)

***

— ¿Y cómo fué el dedicarse usted a los cuplés?
— Verasté. Yo hablaba con una chavalaliya
que me tenía colao der tó. La niña, que estaba
alusiná por ser estreya, me dijo un día: «Mira, Maoliyo:
Si quieres que yo te quiera, has de jaserme unos cuplés
pa mi debú». Yo cogí er papé pautao y la pluma,
y escribí «La nieta de Carmen» y «S. M. el Schotiss»

[…]

E. Ruiz de la Serna y Manuel Font y de Anta
(*Heraldo de Madrid*, 6 de diciembre de 1923)

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN

En el siguiente trabajo se lleva a cabo una investigación y análisis del cuplé: canción que tuvo lugar en los espectáculos de variedades y que supuso un auténtico fenómeno social en el primer tercio del s. XX. Su rápida aceptación como alternativa de ocio y los pocos medios que su puesta en escena podía necesitar, hicieron del mismo un apreciado objeto de consumo con visos de modernidad (actualidad, progreso, estereotipos, sentimentalidad, alienación) en los distintos estratos de la sociedad. Para ello, fue determinante la conjunción de sus elementos básicos: letra, música e intérprete. La primera se atiende especialmente en este estudio al examinarse aspectos precisos (estructura, temática, estilo, intérprete…) de una selección de textos que musicó el compositor sevillano Manuel Font y de Anta (1889-1936).

Así pues, en una primera parte, hallamos una presentación y contextualización tanto del género en cuestión como del autor al que dirigimos nuestra investigación, mientras que, en una segunda, exponemos un análisis de materiales previamente escogidos: letras de cuplés del ejemplar nº 9 del álbum de partituras *Mundial Cuplé* (1918).

El estudio se inicia, por tanto, con las obras que han tratado el género y el autor en el campo de la investigación académica o meramente divulgativo, ya sea desde una perspectiva literaria, musicológica o periodística. Estos precedentes, junto a una serie de fuentes históricas (prensa, boletines, etc.) localizadas en bibliotecas, centros de documentación y registros varios, permiten realizar una descripción de lo que supuso en su época el cuplé y un recorrido por la trayectoria profesional del referido autor.

Continuando con la exploración de los textos escogidos, además de lo que aportan las anteriores fuentes sobre su génesis (compositor, letrista) y recepción (estrenos, divulgación), nos auxiliamos de obras específicas para su análisis literario. De todo ello se extraen las observaciones que recoge la ficha adjunta a cada letra.

En último lugar, se presentan unas conclusiones finales sobre esta manifestación artística, con especial atención a Manuel Font y de Anta y su labor creativa dentro de la misma. En ellas, se remitirá a los objetivos marcados para este estudio en el siguiente apartado y se argumentará el alcance de los mismos.

2. JUSTIFICACIÓN, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Justifica este Trabajo Fin de Máster la ausencia de estudios que abordan la literatura del cuplé mediante la contextualización y el análisis de letras concretas. Ello nos ha llevado a examinar el texto de algunas de sus canciones sin obviar la música que le fue creada ni el entorno social y cultural en el que tuvieron lugar. Del mismo modo, por tratarse de uno de sus autores más significativos, nos hemos centrado en la figura de Manuel Font y de Anta, músico del que ya nos ocupamos en nuestra anterior etapa universitaria y del que, en esta ocasión, esperamos profundizar en su corpus compositivo.

El objetivo general de esta propuesta es procurar del género una visión fundamentada desde el ámbito académico, y contrarrestar así la extendida concepción de canción superficial y de consumo de masas de la que poco más hay que añadir. En un plano más específico, se pretende contribuir a redimensionar la faceta creativa de Manuel Font y de Anta, quien no fue solo un compositor de cuplés sobre temática andaluza, que en ocasiones se consideran precursores de la copla, sino que su producción abarcó textos de múltiple temática y estilo a los que compuso en cada momento la música que consideró más adecuada (chotis, foxtrot, canción romántica, etc.).

Todo lo concerniente a la fase de investigación del fenómeno se ha llevado a cabo mediante el estudio de las principales obras que constituyen el estado de la cuestión y el vaciado selectivo de fuentes históricas procedentes de entidades públicas y privadas (bibliotecas, centros de documentación, registros). En cambio, el análisis de los textos se ha realizado mediante parámetros prefijados en una ficha estándar, los cuales suponen una guía a la hora de observar aspectos formales y de contenido relevantes para la descripción y categorización de cada letra. Para lo anterior, se han mirado publicaciones que tratan géneros literarios afines (canción, poesía, lírica popular).

3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

3.1. Principales fuentes para el cuplé

El primero de los trabajos que reseñamos sobre el tema es la obra de Serge Salaün *El cuplé (1900-1936)* (Madrid: Espasa Calpe, 1990). Hoy descatalogado, el estudio de este catedrático de Literatura Española Contemporánea en la Universidad de La Sorbona resulta ineludible en cualquier investigación acerca del cuplé y su contexto social y cultural. En él se realiza un recorrido por la canción de variedades que abarca: orígenes, influencias (tonadilla, zarzuela), espacios en los que se dio (salón, cine, teatro, cabaret, café-cantante), periodización (principales etapas: 1900-1910, 1910-1925, 1925-1935), profesionales implicados (letristas, compositores, intérpretes, empresarios…), difusión en su tiempo (radio, discos, cilindros, cinematógrafo) y lo que supuso para productores y consumidores ese auténtico fenómeno de masas que fue el cuplé (beneficios, derechos de autor, ocio, alienación, tradición, modernidad).

Saliendo del ámbito académico, en una tesitura memorialista y divulgativa, está el testimonio de Álvaro Retana, uno de los más genuinos representantes de aquellos años en los que la modernidad tuvo como exponente musical la canción de consumo. Testigo preferente de toda una época —en la que ejerció de escritor, compositor, diseñador—, el autoproclamado "novelista más guapo del mundo" (Villena, 1992:321) dejó tres obras de gran valía por la cantidad de artistas, canciones y vivencias que en ellas se rescata. La primera, en edición de bolsillo y con escueta sección ilustrada, fue *Estrellas del cuplé* (Madrid: Tesoro, 1963), monografía que gira en torno a cinco celebridades de la interpretación y que supondrá un anticipo de las otras dos: *Historia del arte frívolo* (Madrid: Tesoro, 1964) e *Historia de la canción española* (Madrid: Tesoro, 1967). Estas últimas, similares en formato y contenido, presentan reseñas biográficas, referencias anecdóticas, títulos y letras de cuplés, además de una gran cantidad de fotografías de profesionales de la canción. Muy similares ambas, la segunda contiene un capítulo donde se biografía a buena parte de los autores más reconocidos.

Próxima a la crónica social, se encuentra *Aquel Madrid del cuplé* (Madrid: El Avapiés, 1988), obra del periodista José López Ruiz que reconstruye el Madrid de la frivolidad valiéndose de fuentes de distintas épocas, rescatando para la bibliografía autores y publicaciones que hoy permanecen olvidados. Del texto puede afirmarse que, más que ejercitar la reflexión o crítica sobre el género, es un relato descriptivo donde

prima lo anecdótico, que aporta, sin embargo, gran cantidad de datos precisos sobre las canciones y sus protagonistas, tales como letras, autores, intérpretes, estrenos, rivalidades, amoríos, sucesos, etc.

Recurriendo a fuentes similares, cuando no a las mismas, pero englobando un mayor periodo que López Ruiz, se encuentra Manuel Vázquez Montalbán y su *Cien años de canción y music hall* (Barcelona: Nortesur, 2014). Esta historia de la canción arranca con la Restauración borbónica en 1874 y finaliza con su publicación en 1974, por lo que se precisan los antecedentes y la evolución del cuplé. El libro presenta interesantes apreciaciones, ya sea sobre el tipo de canción (cuplé catalán), el fenómeno en las principales urbes, las "constantes" compartidas en la canción popular, la copla y el cuplé, o la subsistencia en el esplendor de este último de otros géneros como la tonadilla (Vázquez Montalbán, 2014: 82, 85, 132)[1].

En el terreno de la musicología, la entrada "Cuplé" de María Baliñas en el *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana* (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999) resulta de interés para una primera aproximación al tema. En ella, partiendo de la procedencia y definición del término, la autora hace un recorrido cronológico por los periodos que marcan la evolución del cuplé y, a la vez que muestra las influencias que va recibiendo, da a conocer los nombres de aquellos profesionales que contribuyeron con su inventiva y oficio a dar continuidad al mismo. De todo ello, se obtiene la siguiente clasificación: "el cuplé picaresco", "el cuplé andaluz", "el cuplé madrileño o «achulado»", "el cuplé apache", "el cuplé de actualidades", "el cuplé cómico", "el cuplé popular" y "el cuplé vinculado a los bailes de moda" (Baliñas, 1999: 320-321). Subgéneros o tipos, estos, de los que podrán hallarse ejemplos en los distintos estadios de evolución del género: "el cuplé sicalíptico" (1893-1911), "el cuplé clásico" (1911-1920), "el cuplé como espectáculo" (1920-1936) y "el cuplé como folclore: la posguerra" (Baliñas, 1999: 321-324).

Para una distinción del cuplé con respecto a otras manifestaciones artísticas de carácter escénico es recomendable *El siglo de la Zarzuela (1850-1950)* (Madrid: Siruela, 2014) de José Luis Temes. En esta obra se describen una serie de géneros escénicos musicales con los que el cuplé, pese a no ser un género escénico en sí,

[1] Citaremos Vázquez Montalbán para distinguir de Vázquez (José Andrés Vázquez).

mantuvo siempre una inevitable ligazón, bien por sus antecedentes —caso de la zarzuela, el género chico, el género ínfimo o la revista—, o bien por influir posteriormente en alguno de ellos al incorporar estos una canción para lucimiento de la protagonista de turno; algo, esto último, que se extenderá también a las creaciones del incipiente cine sonoro. Además, coincidiendo con el resto de fuentes referenciadas, para Temes (2014: 446) “El cuplé fue mucho más que un género musical y se convirtió en un fenómeno sociológico, tanto desde el punto de vista del público como de los empresarios o de las propias cupletistas”.

3.2. Bibliografía básica para el autor

Todo indica que es Francisco Cuenca Benet, en su *Galería de músicos andaluces contemporáneos* (La Habana: Cultura, 1927), el primero que, más allá de la publicación periódica, se ocupa de Manuel Font y de Anta, aunque lo hace, eso sí, a la manera de las revistas temáticas. En consecuencia, alude a los maestros del músico (Font —padre—, Ripollés, Torres y Turina), a sus inicios profesionales en la ópera y la zarzuela, y al periplo por tierras americanas, a cuyo regreso se establecerá en Madrid durante la segunda década del s. XX. A partir de entonces, triunfa con canciones como *La cruz de mayo*, *Esmeralda*, *Ya no soy nadie* o *Ley de raza*, y conduce al género de las variedades por “nuevos derroteros, depurándole de su plebeyez y comunicándole gracia, distinción y carácter singulares” (Cuenca, 1927: 94)[2].

Sin embargo, sería Manuel Carmona Rodríguez en *Los Font y Manuel López Farfán, en el recuerdo eterno de Sevilla* (Sevilla: Edición del autor, 1989) quien, décadas más tarde, recuperase la figura de Font en una obra creada por primera vez para tal efecto. Sobre el objeto de nuestra investigación, el escritor refiere de Font que “en el campo de la canción andaluza compuso cientos de números para canzonetistas y tonadilleras tan famosas como Raquel Meller, La Goya, Pastora Imperio, La Argentinita y Dora la Cordobesita” (Carmona, 1989: 32), no haciendo distinción en los ejemplos que expone de tales composiciones entre cuplé andaluz o chotis. Contribuye así Carmona a difundir una visión reducida del personaje en su faceta creadora, al circunscribir su producción a un determinado estilo y evadir un legado que en nada tenía presente la región andaluza. En este sentido, en la obra de Carmona se hallan desaciertos, al parecer, por no

[2] Cuenca coincide aquí con *Música* (1917: 18). Esto podría deberse a que uno y otro reprodujeran literalmente fragmentos de la biografía que el propio compositor les hiciera llegar (Sánchez, 2014: 3).

contextualizar ni corroborar este la información obtenida, en gran medida, por una sola rama de la familia: la de José Font y de Anta. De ello dará cuenta el escritor, en cierto modo, en *Un siglo de música procesional en Sevilla y Andalucía* (Sevilla: Rosario Solís Márquez, 2000), donde se ocupa del repertorio de música cofrade del compositor y trata de aclarar la polémica de la doble autoría de algunas de sus obras. No obstante, en lo referente a la contribución de Manuel Font al cuplé, Carmona mantiene lo ya expuesto en su anterior publicación, apostillando que Font fue un "acreditado compositor de canciones andaluzas, […] artífice de que la copla tenga la estructura actual, con lo que evitó que se extranjerizara" (Carmona, 2000: 182)[3]. Al respecto, no hemos hallado estudios que aborden este tema; pese a todo, la afirmación de Carmona sigue estando de actualidad en la prensa hispalense (Rodríguez, 2020: 26-27).

Años antes, en 1955, y recurriendo también a fuentes familiares, el periodista José Luis Garrido Bustamante entrevistó a Julio Font y de Anta, hermano de Manuel y autor de la letra de muchas de sus obras (Sociedad General de Autores y Editores, 2020). En la conversación, que quedó recogida a finales de los noventa en el capítulo "Font de Anta contado por Font de Anta" de *Días de cofradías* (Sevilla: Castillejo, 1998), se afirma que Manuel Font se adentra en la canción de época de la mano del empresario y letrista Eduardo Montesinos, como también recordaría en más de una ocasión Retana (1963: 206; 1967: 430). Con Montesinos escribiría Font *Su majestad el chotis*, número que "llegó a ser el preferido de orquestas y cantantes, ganó concursos y recibió medallas" (Garrido, 1998: 81), y al que seguirían otros éxitos en colaboración con los Machado o los Álvarez Quintero que le llevarían a ser reclamado por célebres intérpretes como "La Argentinita, Amalia de Isaura, Dora la Cordobesita, Amalia Molina, Pastora Imperio…" (Garrido, 1998: 82). Y aunque poco más añade Garrido a la cuestión, es de destacar que el contenido de su narración se va corroborando con los años en mayor medida que el texto de Carmona, lo que tal vez se deba a la fuente consultada del primero: Julio Font y de Anta. De este, es notorio su interés por rescatar detalles de un pasado que en gran medida le tocó vivir, así como a no escatimar fuentes que avalen su discurso cuando este se cuestiona. Además, en su afán por recuperar la memoria de su hermano Manuel, cuenta Garrido (1998: 76) que Julio había

[3] El escritor tampoco hace distinción entre la canción andaluza del momento (cuplé andaluz) y la posterior copla (canción española) cuando afirma que Font "escribió miles de coplas para las intérpretes más famosas de la época" (Carmona, 2000: 40). Contrariamente, para el compositor y sus coetáneos, la copla andaluza la constituían las letras de cantes y bailes del folclore y el flamenco (Olmedilla, 1928: 32-33).

mecanografiado una reseña biográfica en la que aportó datos sobre su formación musical, viajes, etapa madrileña, etc.

Recientemente, en el ámbito académico, han aparecido algunos trabajos que se ocupan del autor. Uno de ellos, "El maridaje entre la música flamenca y la manifestación folclórica en el entorno hispalense de comienzos del siglo XX: la obra de Manuel Font y de Anta" de María del Pilar de Pablos López, es un texto de 2009 presentado en el congreso interdisciplinar que organizó la Universidad de Sevilla ese año, y que se publicó en *Investigación y Flamenco* (Sevilla: Signatura, 2011). En el mismo se tratan aspectos de la vertiente compositiva de Manuel Font, del que se afirma que en su producción maridan lo popular y lo flamenco, tanto en su "composición *culta*" como en aquella "de tradición popular" (Pablos, 2009: 196). Categoría, esta última, en la que entraría su aportación a la canción o cuplé y que comprendería la mayor parte de su repertorio, del que precisa Pablos (2009: 197):

> La canción, la danza popular y los bailes tradicionales experimentan en el entorno de estas figuras [en alusión a las intérpretes] un progresivo proceso de *flamenquización*. La interacción del cante, la poesía, la música y el baile en una misma pieza o representación escénica, entre aires tradicionales y flamencos, favoreció la mezcolanza entre ellos.

Con todo, para nuestro estudio, aun resultando abundante el número de creaciones en la que se aúnan folclore (español o latinoamericano) y flamenco, no puede obviarse que parte importante de la producción de Font no participó de tal maridaje. En relación a esto, hay que subrayar que el panorama social y político acaecido tras la muerte del compositor liquidaba un producto que remitía a un pasado ahora estigmatizado, por lo que no es de extrañar que obras consideradas más próximas —en música y letra— a la ideología del momento, como *La cruz de mayo*, *La nieta de Carmen* o *Su majestad el chotis*, fuesen las que experimentasen una mayor pervivencia y contribuyesen a encasillar la obra de Font. Por el contrario, sin atisbo del citado folclore, fueron títulos hoy olvidados, como: *No es amor cual golondrina* (Hernández, 1922: 4), *Tu nombre (Canción)* (Font, 1997), *El paso del camello (Cameltrot)* (Mariño *et alii*, c. 1922), *Sangre de horchata (Foxtrot)* (*Unión Musical Española*, 1917, en *Gaceta de Madrid*, 1919: 1084), *Besos de Napolitana (Serenata)* (Graciani, 1917), *El foxtrot de mi invención o La sindicalista* (ambos en *Biblioteca Nacional de España*, 2020a y 2020c, respectivamente).

La siguiente investigación universitaria sobre Font es nuestro Trabajo de Fin de Grado *La suite Andalucía y «El Barrio de la Viña»: una aportación al repertorio pianístico español de Manuel. Font y de Anta (Sevilla, 1889-Madrid, 1936)*, con el que ultimamos los estudios de Ciencias e Historia de la Música en la Universidad de Granada en 2014. Fue entonces cuando pudimos constatar que pese a la recepción que este músico tuvo en vida, su nombre había quedado relegado a unas pocas composiciones, entre ellas, las marchas de procesión *Amarguras* y *Soleá dame la mano* y las canciones *La cruz de mayo* y *Su majestad el chotis*, siendo la primera de las cuatro la que sin lugar a dudas ha mantenido viva su memoria (Sánchez, 2014: 6). Al mismo tiempo, como apuntamos en Pablos, el legado de Font quedó en su mayoría olvidado tras su desaparición, ya que, salvo algunos momentos en los que el cuplé volvió a estar presente en espacios determinados (Baliñas, 1999: 325), el género quedó finiquitado con la Guerra Civil. En consecuencia, una recuperación del autor en toda su dimensión artística no solo pasa por recobrar su repertorio de concierto, como fue el objeto de nuestro trabajo en 2014, sino por sacar a la luz su contribución al género en el que descolló ininterrumpidamente durante más de veinte años.

Por último, en *La forma marcha* (Sevilla: Abec, 2009), Francisco Javier Gutiérrez Juan, director de la Banda Sinfónica Municipal de Sevilla, ha abordado a Manuel Font y de Anta en el terreno de la música para Semana Santa, preferentemente, y solo de manera tangencial ha tocado algún aspecto de interés para nuestra investigación, como es la cuestión de la doble autoría en algunas de sus obras.

4. FUENTES PARA LA INVESTIGACIÓN Y EL ANÁLISIS

4.1. Fuentes históricas y su localización

Este trabajo delimita un periodo histórico del que dan cuenta las siguientes fuentes hemerográficas: la prensa generalista y la revista temática o especializada. Del primer grupo nos hemos valido de: *La Correspondencia de España*, *La Unión Ilustrada*, *Crónica*, *La Opinión*, *La Voz*, *Luz*, *Heraldo de Madrid*, *ABC* y *La Vanguardia*. En cuanto al segundo, han sido de utilidad: *La Esfera*, *Música*, *Revista Musical*, *La Novela Teatral* y *La Canción Popular*.

Han supuesto otro apoyo las publicaciones periódicas de entidades privadas y oficiales, caso del *Annuaire de la société des auteurs et compositeurs dramatiques*, el *Boletín Oficial de la Provincia de Cáceres* y la *Gaceta de Madrid (Boletín Oficial del Estado)*; esta última se ha utilizado para corroborar y ampliar la información obtenida en el Registro Central de la Propiedad Intelectual acerca de la titularidad de las obras.

En cuanto a los distintos centros de documentación y entidades de los que se han obtenido ejemplares de las fuentes referenciadas y se han realizado, además, consultas sobre sus fondos (ver el apartado 6.1., párrafo 3º), se encuentran: el Registro Central de la Propiedad Intelectual, la Sociedad General de Autores y Editores, el Centro de Documentación Musical de Andalucía, la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca Virtual de la Prensa Histórica y las hemerotecas de *ABC* y *La Vanguardia*. Al respecto, además de las consultas online efectuadas a los centros citados, se han pedido a los dos primeros, mediante correo ordinario, los listados de obras de los hermanos Font y de Anta, Manuel y José, y se han examinado los fondos a nombre de estos autores en las salas de investigadores del segundo y el tercero.

De otra parte, han sido de ayuda los portales de venta para coleccionistas Todocolección y Uniliber, en los cuales es fácil hallar ediciones originales de partituras y grabaciones de la mayor parte de miembros de la familia Font, con predominio de ejemplares que tienen por a autor a Manuel.

4.2. Bibliografía y otros recursos para el análisis

Para el examen de los textos seleccionados —que se ha llevado a cabo atendiendo a los parámetros establecidos en una ficha estándar—, además de tratar aspectos

meramente literarios o lingüísticos, se han mostrado, cuando así lo hemos creído ver, los espacios de confluencia entre texto y música, tales como: coincidencia semántica, vinculación temática y formal, etc. No obstante, como género literario que es la canción o cuplé, hemos recurrido a la consulta de las siguientes obras: *Introducción a los estudios literarios* (Madrid: Cátedra, 1995) de Rafael Lapesa, *Teoría literaria* (Madrid: Siglo Veintiuno, 1993) de Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema y Eva Kushner, y *Colección de Cantes Flamencos* (Sevilla: Signatura, 1999) de Antonio Machado y Álvarez (Demófilo). Conjuntamente, nos hemos servido también de los distintos recursos disponibles en la web de la Real Academia de La Lengua Española para precisar y corroborar conceptos relacionados con la versificación (ej.: estrofas fijas).

4.3. Fuentes monumentales[4]: ejemplar nº 9 de "Mundial Cuplé" (1918)

Para un ejemplo de letras musicadas por Manuel Font y de Anta, se ha tomado el ejemplar nº 9 de *Mundial Cuplé* (ver il. nº 1), publicación periódica en su segundo año de edición (según portada) de la que Giménez (2018: 325) y Mullen (2018)[5] fechan su aparición en 1917, por lo que el ejemplar en cuestión hubo de editarse en 1918, cuatro años después de la llegada del compositor de tierras americanas (*El Correo de Cádiz* en Sánchez, 2014: 10). Con ello se corrobora que, a tenor de los números contenidos en el mismo, ya en sus primeras incursiones en el género, Font componía cuplés del más variado estilo. Diversidad que se mantendrá en los años siguientes de la mano de distintos colaboradores y que justifica la elección de este ejemplar.

En su portada, al pie de una caricatura del autor, puede leerse: "Manolo Font y de Anta", y en su interior se presentan nueve números cantables y uno instrumental, que se disponen, con la información que se acompaña, en el siguiente orden:

1- *De mi cosecha*

Couplet; Letra de Manuel Susillo; Música de Font y de Anta; Creación de Carmen Flores.

[4] "[…] en la Música es la partitura la que se convierte en el monumento por excelencia, base imprescindible y piedra angular de la historia de la Música." (Martín, 1986: 263).

[5] Sin paginar en la versión online. En línea: https://books.google.es/books?id=jiZxDwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=Popular+Song+in+the+First+World+War:+An+International+Perspective&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwi99o3JjczqAhV9A2MBHa4wBXoQuwUwAHoECAAQCA#v=snippet&q=Mundial&f=false
[Fecha de consulta: 07/05/2020].

2- *¡Cómo están los hombres!*

Couplet; Letra de Manuel Susillo; Música de Font y de Anta; Creación de Raquel Meller.

3- *Sevillanerías*

Alegrías originales del maestro Font y de Anta; Creación de Argentinita [Instrumental bailable].

4- *De la Macarena*

Canción andaluza; Letra de Susillo; Música de Font y de Anta; Creación de Amalia Molina.

5- *¡Murió la calvicie!*

Couplet; Letra de Antonio Graciani; Música de Font y de Anta; Creación de Amalia de Isaura.

6- *A ver si es un disparate*

Couplet; Letra de M. Susillo; Música de Font y de Anta; Creación de Olimpia d'Avigny.

7- *Majaderías*

Canción andaluza; Letra de M. Susillo; Música de Font y de Anta; Creación de Adelita Lulu.

8- *¡Qué atrocidad!*

Canción Baturra; Letra de M. Susillo; Música de Font y de Anta; Creación de Blanquita Suárez.

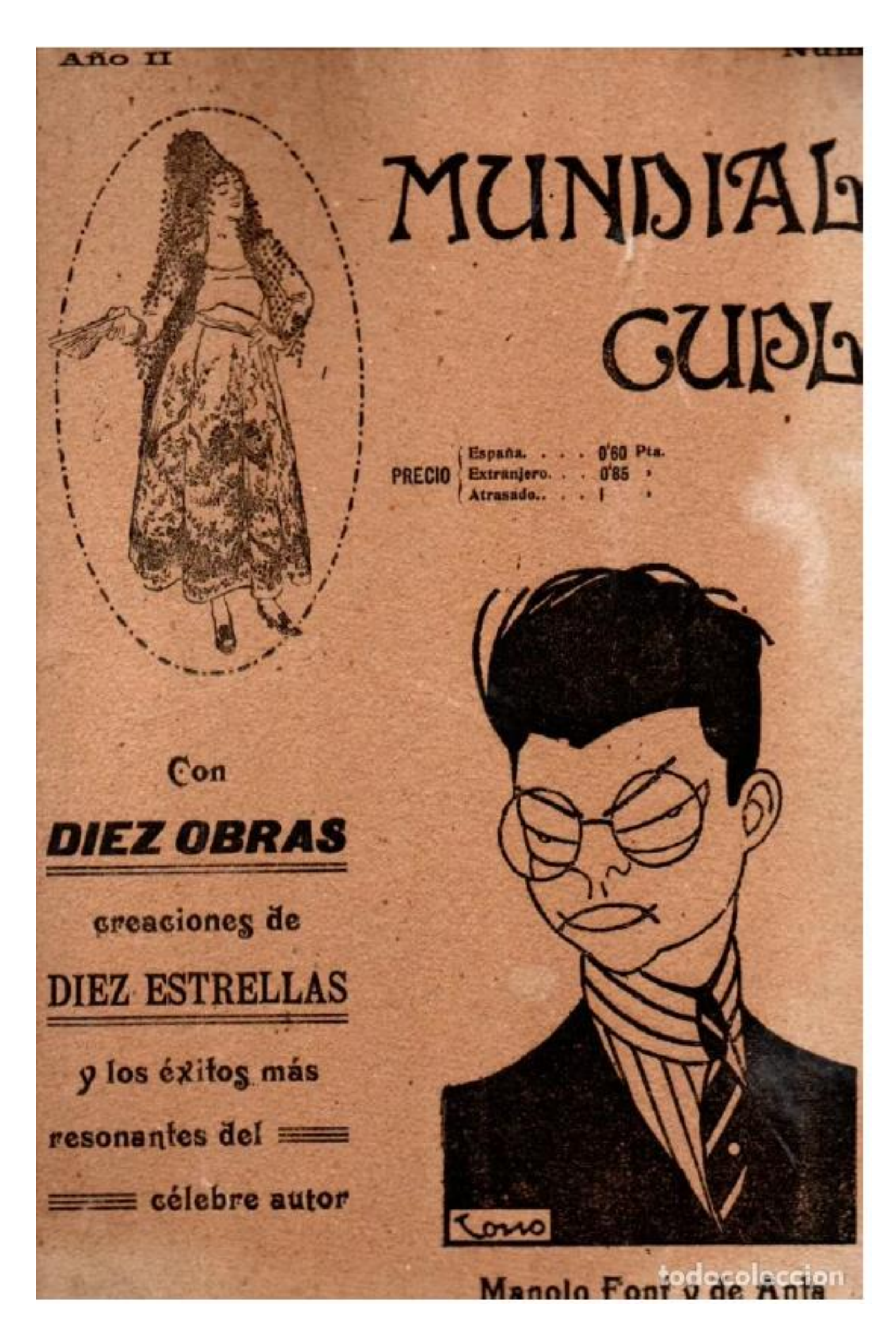
9- *Las verdades del barquero*

Canción andaluza; Letra de Antonio Graciani; Música de Font y de Anta; Creación de Pastora Imperio.

10- *Rumba de las Chirimoyas*

[Sin tipificar]; Letra de M. Susillo; Música de Font y de Anta; Creación de Chelito.

En otro orden, una breve descripción comentada en relación a la música, letra, temática, etc., se ha realizado en el apartado 6.4., justo antes de abordar el análisis individual de cada uno de los números.



Il. nº1: Portada del ejemplar nº 9 de "Mundial Cuplé" (1918). Adquirido en Todocolección (Ver Anexo).

5. El Cuplé

Del término francés *couplet* deriva la palabra cuplé. El primero se refiere a cada una de las coplas que forman una canción, la cual, a su vez, se denomina *couplets* (Baliñas, 1999: 317). En España, a finales del s. XIX, se llamó cuplé a exitosas canciones de zarzuela y del género chico que al emanciparse de su contexto teatral se integraron en los espectáculos del café-cantante y el salón de variedades, hasta que estos empezaron a valerse de un repertorio propio en los albores del siguiente siglo (Temes, 2014: 446).

Ya como género independiente, el cuplé estuvo en vigor desde 1900 a 1936, pasando por momentos de renovación durante esos años. En el comienzo, sus números estuvieron marcados por la sicalipsis o el erotismo escénico; un ejemplo de estos fue *La pulga*, canción que los hermanos Álvarez Quintero incorporarían en 1904 en su obra teatral inspirada en el cuplé: *El género ínfimo* (Baliñas, 1999: 321).

Su primera gran intérprete fue Consuelo Vello Cano, de nombre artístico Fornarina, que dio el salto de la zarzuela al cuplé en 1904 (Retana, 1963: 14). En su corta vida cultivó tanto la canción sicalíptica o erótica de la primera etapa como otros números de corte sentimental (Zúñiga en Vázquez Montalbán, 2014: 94; Retana, 1963: 49, 60, 65). Luego, en 1911, con un repertorio que rescataba la tonadilla del s. XVIII, Aurora Jaufre, la Goya, marcaría un nuevo rumbo con números de corte castizo y sin la frivolidad de los anteriores (Retana, 1963: 135-172). Como la Goya, otras intérpretes adoptaron un determinado estilo, así Pastora Imperio y Amalia Molina destacaron en la canción andaluza, Raquel Meller en el cuplé dramático y la Bella Chelito en el picaresco (Baliñas, 1999: 322, 324).

En cuanto a los autores, los hubo consagrados al género, como Manuel Font y de Anta, y los que hicieron incursiones puntuales en el mismo, tal fue el caso de Ruperto Chapí, Amadeo Vives o Jacinto Guerrero, entre los compositores, y Manuel Machado, Jacinto Benavente o Gregorio Martínez Sierra, entre los letristas. Sin embargo, en momentos de agotamiento, la reinvención del cuplé vendría de la mano de autores amateurs como José Juan Cadenas, Ramiro Ruiz, Ezequiel Endériz, Martínez Abades o Alvaro Retana, letristas, todos ellos, y compositores, además, los dos últimos (Baliñas, 1999: 322).

De la intensa actividad empresarial, artística y social a que dio lugar el cuplé en sus años de apogeo dan prueba la prensa[6], las revistas especializadas, las ediciones de partituras y los catálogos de rollos de pianola, cilindros y discos de pizarra. Por los teatros, cafés, salones y cines de todo el país pasaron cupletistas y canzonetistas con repertorios variados que, cuanto menos, no requerían más que un piano —o una guitarra— por todo acompañamiento. Esto llevó a la Sociedad de Autores Españoles a no escatimar en medios para tratar de controlar un mercado que en concepto de derechos de autor le proporcionaría beneficios nada desdeñables (Salaün, 1990: 157-166). En tal situación, muchos de sus asociados eran reclamados para proporcionar repertorios a cantantes, cuyos números, además del título, habían de contener la leyenda “creación de” precediendo el nombre de la interprete que habría de *crear* la obra en cada actuación.

En estas creaciones tuvo lugar: el humor, la picaresca y el erotismo, no exentos de un trasfondo liberador y reivindicativo; el elemento folclórico, que trascendió los espacios que le eran propios para llegar a un público urbano necesitado de referentes culturales que no le fuesen totalmente ajenos; la denuncia y la sátira; la actualidad en todos los ámbitos de la vida, ya fuese cantando a un nuevo invento o censurando una moda; y también el convencionalismo y los estereotipos conservadores que serán una constante en épocas venideras, como “la mujer-objeto”, “la mujer pérfida”, “la mujer coquetona” “el amor verdadero”, etc. (Salaün, 1990: 183-184). Sobre todo ello, en tanto que canción de consumo con apego del público, Salaün (1990: 195-196) advierte:

> La adhesión «cultural» es una adhesión física, no conceptual, inconsciente. Ahora bien, si el volumen global de la canción tira más hacia el conservadurismo, si el lenguaje (que según Barthes tiene la última palabra, cosa nada evidente tratándose de la afición a la canción comercial) aparece como factor alienante, no es suficiente para poner coto a su difusión ni a su éxito popular, porque, en la mayoría de los casos, lo verbal no es capaz de sobreponerse a lo fisiológico decisivo. El placer colectivo se sitúa más acá de toda conciencia explícita.

Entendemos con ello que la canción comercial se vivencia en su conjunto (música, letra, interprete, medio de difusión), y que el contenido del lenguaje no prima necesariamente sobre el efecto fisiológico que aquella causa en nosotros, por lo que, aun no estando de acuerdo con dicho contenido, lo toleramos.

[6] Además de los estrenos y otras actuaciones, se recogen los cuplés emitidos por radio.

6. MANUEL FONT Y DE ANTA

6.1. Semblanza de un autor

Manuel Font y de Anta (Sevilla, 1889-Madrid, 1936) destacó en su momento como un notable pianista y prolífico compositor de música de variedades y escénica. Por ello, es fácil encontrar hoy día en publicaciones de la época referencias a sus canciones, bailables, intermedios instrumentales y números para el más variopinto teatro lírico (juguete/invención cómico-lírico/a, revista, opereta, sainete, zarzuela). De otra parte, legó también una selecta producción conformada por obras de corte sinfónico, camerístico o netamente pianística, siendo esta última elogiada por compositores y críticos de renombre, como Manuel de Falla y Adolfo Salazar, por citar un ejemplo de cada uno (Sánchez, 2014: 1). En consecuencia, su nombre figuró en enciclopedias y diccionarios dedicados a los principales músicos españoles de las primeras décadas del pasado siglo, tal y como se recoge en *Das neue musiklexikon: nach dem Dictionary of modern music and musicians* (García, 1926: 197-198) y en *Grove's Dictionary of Music and Musicians* (Trend, 1927: 266).

Con todo, si este compositor ha pervivido hasta nuestros días, ha sido por algunas de sus marchas procesionales. Obras que tuvieron su origen y recepción en la Semana Santa de su ciudad natal y de la que es especialmente célebre la composición de 1919 *Amarguras* (Alonso, 1999: 209-211; Carmona, 2000: 33-34). De tal modo que no resulta exagerado afirmar que la mayoría de actos donde se le recuerda en la capital hispalense giran en torno a la citada obra (Hermandad de la Amargura, 2020; Burgos, 2013: 151). Al respecto, se entiende que sean este tipo de composiciones, apenas testimoniales en la producción de su autor, las que perduren en el tiempo y mantengan hoy con ello su memoria, ya que la festividad que motivó su aparición y continuidad interpretativa se ha mantenido intacta desde la gestación de las mismas. Por el contrario, no cabe decir lo mismo del género que dio notoriedad a Font y del cual fue considerado uno de sus principales valedores, ya que un producto tan singular como el cuplé —donde tenía lugar la sátira, la sicalipsis, la denuncia social, lo nacional y lo foráneo— tenía poca opción de continuidad en el sobrevenido nacionalcatolicismo de posguerra.

En cualquier caso, ateniéndonos a los distintos registros y bases de datos consultados (Registro Central de la Propiedad Intelectual, 2012a; Sociedad General de Autores y Editores, 2020; Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2020; Archivo

Histórico de la Unión Musical Española en Acker *et alii*, 2000; Biblioteca Nacional de España, 2020a), fue sin duda el cuplé el género al que Manuel Font dedicó un mayor número de composiciones y en el que, según la prensa especializada (*Revista Musical*, 1916: 19, *Música*, 1917: 18, *Correspondencia de España* 1921: 4; Hernández, 1922; 2; Corral, 1923: 13; *Crónica*, 1929: 7), alcanzó fama y reconocimiento entre letristas, cantantes, empresarios, periodistas, etc. Asimismo, de lo expuesto, resulta fácil encontrar eco en testigos relevantes como Carretero (1922: 171), Cuenca (1927: 93-94) o Retana (1963: 203-208; 1964: 12, 151; 1967: 430, 444).

Con autores como Font, la canción moderna de comienzos del s. XX —ese "híbrido de música y versos de unos pocos minutos que involucra a miles de profesionales de todo tipo" (Salaün, 1990: 9)— se reinventa y prolonga en el tiempo con títulos de múltiple temática (amorosa, crítica, actualidad…) y variada forma musical (canción libre, pasodoble, chotis, foxtrot, tango, danzón…). Por ende, sus composiciones se engloban en la mayoría de subgéneros o tipos que establece el *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana* (Baliñas 1999: 320-321).

6.2. Aclaración pertinente

Antes de abordar al autor en el contexto de sus creaciones, conviene precisar que por "Mtro. Font y de Anta", "Font y de Anta", "Font de Anta" o "Font" entendemos que las distintas fuentes comprendidas entre los años 1916 y 1936 aluden a Manuel Font y de Anta y no a su hermano José, quien convivió con Manuel durante años. Para ello nos apoyamos en la investigación que realizamos en el pasado reciente sobre este compositor (Sánchez, 2014), donde tuvimos ocasión de comprobar que partituras en cuya primera página constaba el compositor como "Mtro. Font y de Anta" o "Font de Anta" presentaban a este como "M. Font y de Anta" o "Manuel [también, Manolo] Font y de Anta" en la portada o en la reseña biográfica adjunta, siendo habitual que una u otra se ilustrase con alguna caricatura o fotografía del autor. En este sentido, cabe añadir que la gran mayoría de cuplés editados que se conservan en los archivos consultados presentan una firma y rúbrica autógrafa o su réplica en sello de caucho que no deja lugar a dudas de quién los suscribe. Igualmente, en los cientos de vaciados de prensa llevados a cabo durante los veinte años anteriores a su muerte, aquellos artículos más extensos dedicados al compositor coinciden en presentar a este con el nombre de Manuel y en reseñar del mismo su aportación al cuplé (Marquina, 1925: 5; *Novela Teatral*, 1921: 2-

6, 20-21); bien sea esto por su magisterio —a través de su academia de cupletistas—, su estilo compositivo, o los cuantiosos beneficios que su ingente aportación al género le proporciona (Romano, 1926: 22-23; Ruiz, 1923: 1-2). Además, esto último habrá de contribuir a que el célebre músico desempeñe distintos cargos directivos en la entonces Sociedad General de Autores desde los años veinte del pasado siglo (*Annuaire de la société des auteurs et compositeurs dramatiques*, 1926: 427; *Opinión*, 1929: 3; *Voz*, 1931; 3). En referencia a este asunto, resulta evidente que el Font de Anta que la prensa coloca en las altas esferas de la referida sociedad es Manuel, ya que además de aparecer como tal en otras ocasiones (*Luz*, 1932: 13), el vínculo de su hermano con la misma resultó ser básicamente laboral, en concreto: delegado para realizar o controlar labores de cobro desde 1934 hasta 1965 (*Boletín Oficial de la Provincia de Cáceres*, 1934: 1; Fundación Juan March, 2020).

Pese a todo, gran parte de las obras que, según fuentes históricas (prensa, partituras impresas, catálogos de rollos de gramola, etc.), son autoría de Manuel Font y de Anta —así como algunas creaciones de su padre, Manuel Font Fernández de la Herrán—, constan a nombre de José en el Registro Central de la Propiedad Intelectual (2012b); algo que para Gutiérrez (2009: 167) podría venir motivado por la "necesidad de que algún miembro de la familia registrase las obras [del resto de componentes] que se iban a editar al objeto de preservar los derechos de las mismas". Sea como fuere, lo cierto es que, a día de hoy, en los fondos de la Sociedad General de Autores y Editores —que hoy comprenden los del Archivo Histórico de la Unión Musical Española—, la Biblioteca Nacional de España, el Centro de Documentación Musical de Andalucía y de las colecciones privadas Todocolección (Zoconet, 1997) y Uniliber (2020), la producción a nombre de Manuel sobrepasa con creces la del resto de miembros de la familia. No obstante, en los catálogos de dichas entidades y en algunos soportes de grabaciones de época (discos de pizarra) que estas contienen, José prevalece también como titular de obras que tuvieron como autor a Manuel en las fuentes referidas al inicio, probablemente debido a los derechos que el Registro de la Propiedad Intelectual otorgó al primero en su momento. Sobre el asunto, conviene precisar que la producción Font y de Anta cesó con la trágica muerte de Manuel en los inicios de la Guerra Civil, tal y como lo indican la ausencia de nuevas obras en los registros referenciados y la inexistencia de estrenos en la prensa posterior (Biblioteca Virtual de la Prensa Histórica,

2020; Hemeroteca de *ABC*, 2020; Hemeroteca de *La Vanguardia*, 2020; Hemeroteca Digital en Biblioteca Nacional de España, 2020d).

Finalmente, aunque no conviene al propósito de este trabajo un mayor tratamiento de la cuestión, la mención de este asunto sí la estimamos esencial a la hora de presentar a Manuel Font y de Anta como un músico cualificado y fecundo que despuntó como pocos por su creación dentro de la música popular urbana de su época.

6.3. Algunos colaboradores e intérpretes

Sin duda, Eduardo Montesinos, Antonio Graciani, Salvador Valverde y Manuel Susillo propiciaron con sus textos algunos de los primeros éxitos que habría de obtener Manuel Font y de Anta. Así, del primero es *Su majestad el chotis*, cuplé que estrenó Úrsula López y que, más tarde, pasaría a formar parte del repertorio de Pastora Imperio, quien, de los mismos autores, haría célebre *La nieta de Carmen* (Retana, 1963:199-200, 205-206). Esta intérprete —a la que, según Retana, tan bien correspondía Font a su estilo— dio a conocer *El color de mis ojos*, tema escrito para ella por Antonio Graciani, y *¡Vaya usté con Dios!*, invención de Salvador Valverde que había sido ya estrenada por Dora la Cordobesita en 1919 (Retana, 1963: 203-204, 207-208). En colaboración con este último, crearía Font *La cruz de mayo*, único título que pervive, como copla o canción española, en la actualidad (Font, 2009). Finalmente, en la estela andaluza de los anteriores, Susillo escribió para la Argentinita *Niña, ¿de qué te las das?* (Salaün, 1990: 186), célebre cuplé que grabó en 1921 Emilia Bracamonte (Biblioteca Nacional, 2020c).

Otras colaboraciones puntuales fueron la de los hermanos Álvarez Quintero en *La Torre de Sevilla*, que estrenaría Pastora Imperio (Retana, 1967: 444), y la de Manuel Machado en *Cante jondo*, creación esta última en tesitura abiertamente flamenca que habría de grabar la Argentinita en 1929 (*Voz de su Amo*, 1929: 42).

Fuera de la órbita regionalista, Raffles (seudónimo de Ramiro Ruiz) firmó el tango *La rancherita*, para la Argentinita y Manolita García, y la canción mejicana *Charro mío*, para Blanquita Suárez; asimismo, Sánchez Carrere puso letra a *La pequeña bolchevique*, que habrían de llevar a escena Lola Montes y Amalia de Isaura; y Asenjo y Torres del Álamo crearon para Raquel Meller *La marina y las mujeres* (Archivo Histórico de la Unión Musical Española en Acker *et alii*, 2000: 219, 221). Otras aportaciones, también en esa línea, fueron las ya citadas en el apartado 3.2., párrafo 4º.

En definitiva, fueron muchos los colaboradores y artistas vinculados a la producción de Manuel Font y de Anta; sin embargo, no es tanto el objeto de este apartado dar a conocer el mayor número de ellos como el de mostrar la confluencia artística que el cuplé suscitaba y la salida profesional que supuso para muchos de sus protagonistas, que, al contrario de otros géneros, no necesitaban de una amplia formación en su campo (Baliñas, 1999: 322).

6.4. Simbiosis de letra, música e intérprete en "Mundial Cuplé" (1918)

El hecho de que Font sobresaliese en el llamado cuplé andaluz (Retana, 1967: 444; Vázquez, 1928: 7), no resta importancia a su quehacer musical en el resto de textos desvinculados de su región de procedencia que durante años le proporcionaron un considerable número de letristas; tanto es así que su pluma solventó con acierto las más heterogéneas propuestas. Prueba de ello es el ya presentado ejemplar nº 9 del coleccionable *Mundial Cuplé* (1918), donde se recoge su trabajo con Manuel Susillo y Antonio Graciani, y pueden hallarse creaciones de variado contenido y forma.

Así, junto al primero, lo mismo compone para Carmen Flores una marcha con pulso ternario basada en el texto sutilmente picaresco *De mi cosecha* que propicia con una melodía de agradecido registro el lucimiento de Raquel Meller cuando se queja del varón en *¡Cómo están los hombres!*, o adapta, a tiempo de jota, *¡Qué atrocidad!*, cuplé creado para Blanquita Suárez y subtitulado "canción baturra", que en nada atiende su insinuante letra a la región aragonesa. Igualmente, pensando en la artista Chelito, y sin abandonar a Susillo, pone en solfa la comicidad y el erotismo de los versos que conforman la *Rumba de las chirimoyas*, al mismo tiempo que elabora para Olimpia d'Avigny un tema sin reminiscencias musicales precisas para denunciar prejuicios hacia la mujer en *A ver si es un disparate.* En cuanto al cupo andaluz, este lo cubre con *De la Macarena* y *Majaderías*, dos cuplés tipificados como "canción andaluza" y de similar texto, pero que difieren en lo musical. El primero, pensado para Amalia de Molina, es un pasodoble de temática amorosa en clave de humor (piropos, exageraciones), mientras que el segundo recurre al compás de seguidillas o sevillanas para que Adelita Lulú cante una sucesión de coplillas sin apenas conexión temática. Además, como sucederá con otros números de corte regionalista, en sus textos se recurre a la transcripción dialectal.

Continuando con su paisano, el multidisciplinar Antonio Graciani[7], Font secunda la parodia publicitaria en *¡Murió la calvicie!*; cuplé con secciones diversas donde Amalia de Isaura habrá de adaptarse a las propuestas interpretativas del compositor: acompañamiento *ad líbitum* para los recitados y fijación rítmica en los hablados, además de los consabidos temas musicales para estrofa y estribillo. En cuanto a la evocación de la patria chica, esta se experimenta en *Las verdades del barquero*, "canción andaluza" en la que Pastora Imperio da vida a un texto jocoso sobre el desamor en tesitura flamenca: alternancia de la sonoridad frigia y mayor en compás de tangos y jaleos de Jerez, respectivamente.

[7] Sin duda, uno de los colaboradores más interesantes de Manuel Font. Polivalente y creativo, Graciani fue, entre otros oficios, poeta, periodista, guionista, director de cine e inventor de un sistema para sonorizar películas: el Melodión (Arce, 2009: 633).

7. ANÁLISIS Y ANOTACIONES: LETRAS DE CUPLÉS EN EL EJEMPLAR Nº 9 DE "MUNDIAL CUPLÉ" (1918).

A continuación, se transcriben las diferentes letras que ocupan nuestro análisis. Se ha procurado la unidad de estilo en su presentación y la aplicación de algunas correcciones (puntuación, mayúsculas, entrecomillado, etc.). No se trata, en cualquier caso, de mostrar los textos como si de una edición crítica se tratase, donde hubiese de quedar patente lo que es original y lo que no; para ello puede contrastarse la transcripción propuesta con la partitura agregada (ver en Anexo). La idea es mantener en todo momento una claridad expositiva que permita localizar fácilmente en el texto las observaciones asentadas en la ficha continua.

Deteniéndonos en su presentación, hemos sangrado las estrofas y mantenido los números romanos (I, II…) para señalar el texto que se interpreta en cada ejecución de la partitura. En tal caso, un número es una sección que incluye: estrofas y estribillo (o refrán), ambos con o sin hablados, y recitados[8]. A este particular, distinguimos el *hablado* como el texto no cantado que se dice con o sin fijación rítmica[9] y que dura un número determinado de compases, mientras que el *recitado* prescinde de este acotamiento último. Dicho de otro modo, el *hablado* queda integrado en la partitura sin alterar el número de compases de esta y el *recitado* supone una pausa de aquella al que a veces se le incorpora, en tanto tiene lugar, un acompañamiento circular. Por otro lado, nos hemos valido de corchetes [ ] para nuestros añadidos y para señalar, ante la duda, que un determinado término o elemento es textual; así como hemos empleado la cursiva para los *dialectismos* y el subrayado para indicar puntualmente la acentuación musical (acento del compás, del tiempo o de la fracción de este) y su coincidencia o no con la acentuación silábica del texto.

Al mismo tiempo, la simbología para plasmar la acentuación musical en el texto ha sido creada al efecto para este análisis. Si bien esta se utiliza para exponer el grado de fusión rítmica entre ambos elementos (letra y música), en un futuro su uso podría contribuir a establecer hipótesis sobre el procedimiento creativo y colaborativo entre letrista y compositor (recursos para adaptar texto y música, incidencias de un elemento

[8] En *¡Murió la Calvicie!* (ver en 7.4.), el recitado se expone también como sección propia, y así lo hemos respetado. Es de advertir que este cuplé presenta interrogantes para nosotros a la hora de fijar el orden en el que el texto se interpreta, aunque ello no es objeto que impida o altere nuestro estudio.

[9] Cuando no se especifique, se entenderá este último.

en el otro…). No obstante, dada la limitación de este trabajo, ejemplificaremos tan solo la acentuación musical propia de las estrofas y el estribillo.

Otro tanto ocurre con la ficha estándar. Esta se ha diseñado para nuestro análisis con el propósito de recoger rasgos definitorios de los textos, a la par que se perciba cómo estos quedan sujetos a la música; tal es el caso la acentuación, la estructura, la semántica, etc.. De la misma, no se descarta su ampliación para proyectos venideros, aunque en esta ocasión queda reducida a los parámetros seleccionados, ya que así cumple con el propósito referido y quedan, además, compensados los contenidos de investigación y análisis en nuestro trabajo.

7.1. De mi cosecha

"De mi cosecha"

I

Entre el vino y las mujeres
hay bastante parecido
si se estudian y comparan
las mujeres y los vinos.

Por ejemplo, la que tiene solo
quince primaveras
es igual al vino nuevo
que está falto de solera.
(Hablado, salvo el último verso)

La mujer con veinte años
se parece al jerez seco
que se bebe y hay que ver
la calor que le da al cuerpo.

(Estribillo)

Ya verán ustedes
si se fijan bien
que no hay tanta diferencia
entre el vino y la mujer.
Ya verán ustedes
si se fijan bien.

II

Las mujeres a los treinta
son un vino amontillado,
que da vida y alegría
si se toma con cuidado

Al llegar a treinta y cinco
es un vino que al beberse
deja un gusto parecido
al del Rioja Clarete.
(Hablado, salvo el último verso)

Al pasar de los cuarenta
sabe un poco a vino tinto,
pero huele a vino duro
al cumplir cuarenta y cinco.

(Al estribillo)

III

En llegando al medio siglo,
la mujer es mosto viejo
que le deja, al que lo prueba,
un sabor a vino añejo.

Al cumplir cincuenta y cinco
es un vino estropeado
que al beberlo se le nota
que está un poco avinagrado.
(Hablado, salvo el último verso)

Y cuando la mujer tiene
de sesenta para arriba,
ya es un líquido tan flojo
como la Zarzaparrilla.

(Al estribillo)

FICHA DE ANÁLISIS: *DE MI COSECHA (Couplet)*	
Autores	Letra de Manuel Susillo/Música de Font y de Anta
Intérprete	Creación de Carmen Flores
Estructura	Introducción musical; secciones I, II y III (en cada sección: 3 estrofas —1 hablada—, estribillo y puente musical); coda musical.
Modo interpretativo	Cantado y hablado.
Relación texto-música	Estrofas: tema musical A. Estribillo: tema musical B. La acentuación musical y la del texto coinciden mayormente.
Temática/Tipo/Contenido	Sobre la mujer y su atractivo/Picaresco/Alude a la mujer y la compara con los vinos de las distintas regiones.
Versificación	Estrofas: cuarteta asonantada e imperfecta (II: 1ª; III: 1ª, 2ª). Estribillo: cuarteta asonantada + los dos primeros versos repetidos.
Figura retórica principal	Comparación, ironía.
Otras consideraciones	Este tipo de cuarteta tienen su versión flamenca en las “Soleares de cuatro versos” (Machado, 1999: 163).

7.2. ¡Cómo están los hombres!

"¡Cómo están los hombres!"

I

¡Cómo están los hombres!
¡Ay cómo se han puesto!,
¿cualquier pobrecita
se fía de ellos?.
¿Dónde hay uno noble?
¿Dónde hay uno fiel?,
¡que levante el dedo
para ver quién es!
No hay uno que deje
de ser orgulloso.

(Hablado)

¡Qué falsos, qué falsos,
qué falsos son todos!,
y por si alguno me dice:

(Estribillo)

"Hermanita, hermanita,
Haga usted la caridad
de darle una limosnita
a este pobre enamorado
que no lo puede ganar".
Me río del pobre
y luego contesto:
"Perdone *usté* hermano
que no llevo suelto;
perdone *usté* hermano
que no llevo suelto";

II

¡Cómo nos engañan!,
¡cómo se nos burlan!
¡Cómo de nosotras
se ríen y abusan!
¿Dónde hay uno sólo
que camine bien?
¿Dónde está este hombre
que lo quiero ver?
No, si no se encuentra
siquiera uno solo.

(Hablado)

¡Qué horribles, qué horribles,
qué horribles son todos!
[y por si alguno dice:]

(Al estribillo)

III

¡Sin duda han pensado
que somos esclavas
y ellos los señores
que ordenan y mandan!
¿A ver si hay alguno
que diga que no?
Vamos, que lo diga
para oírlo yo.
¡Es claro, se callan;
si no hay uno solo!

(Hablado)

¡Qué malos, qué malos,
qué malos son todos!
[y por si alguno dice:]

(Al estribillo)

FICHA DE ANÁLISIS: *¡CÓMO ESTÁN LOS HOMBRES! (Couplet)*	
Autores	Letra de Manuel Susillo/Música de Font y de Anta
Intérprete	Creación de Raquel Meller
Estructura	Introducción musical; secciones I, II y III (en cada sección: 3 estrofas con hablado en la última, estribillo y puente musical); coda musical.
Modo interpretativo	Cantado y hablado.
Relación texto-música	Estrofas: tema musical A. Estribillo: tema musical B. La acentuación musical y la del texto no siempre coinciden. Melodía sin clichés y sobresaltos que sintoniza con un texto cuidado y nada histriónico.
Temática/Tipo/Contenido	Sobre los hombres y su conducta hacia las mujeres/Crítica/La intérprete denuncia defectos del hombre y se pregunta/interpela dónde hay uno bueno.
Versificación	Estrofas: cuarteta asonantada; a la última de cada sección le sigue un verso que enlaza con el estribillo. Estribillo: 1 quintilla imperfecta + 1 cuarteta asonantada + la repetición de los 2 versos finales.
Figura retórica principal	Interrogación retórica, ironía.
Otras consideraciones	Aunque comedido, no se corresponde con el estilo serio o dramático de otras obras célebres de la intérprete.

7.3. De la Macarena

"De la Macarena"

I

Soy de la Macarena
y a mucha gala,
macarena es la Virgen
de la Esperanza.
(Recitado) [La notación indica que es un Cantado]

Los mozos más juncales
que hay en mi barrio
dicen locos *perdios*
cuando yo paso:

(Estribillo)

Macarenilla, Macarenilla,
cuando entornas tus ojillos
pá bailar las seguidillas
al compás de tus palillos
(Hablado el penúltimo verso y cantado el último)
¡¡Las Mulillas!! [sic]
Macarenilla, Macarenilla.

II

Me ronda un macareno
y esta mañana
me ha dicho suspirando
con *toa* su alma:
(Recitado) [La notación indica que es un cantado]

Más *cabeza* hace falta
pá está a tu *lao*
que un duro *e* boquerones
bien *despachao*.

(Al estribillo)

III

Cuando ronda mi casa
da *ca* suspiro,
que hay que echarse una manta
porque da frío.
(Recitado) [La notación indica que es un Cantado]

Y yo le digo: hermano
suspira menos
porque con tus suspiros
va a *cambiá* el tiempo.

(Al estribillo)

FICHA DE ANÁLISIS: *DE LA MACARENA (Canción andaluza)*	
Autores	Letra de Susillo/Música de Font y de Anta
Intérprete	Creación de Amalia Molina
Estructura	Introducción musical; secciones I, II y III (en cada sección: 2 estrofas, estribillo con hablado y puente musical); coda musical.
Modo interpretativo	Cantado y hablado.
Relación texto-música	Estrofas: tema musical A. Estribillo: tema musical B. La acentuación musical y la del texto coinciden mayormente. Música de pasodoble vinculada a la letra: temática andaluza y términos taurinos ("¡¡Las Mulillas!!").
Temática/Tipo/Contenido	Atracción juvenil/amor-seducción/Ronda de enamorados, vecinos del Barrio de la Macarena.
Versificación	Estrofas: seguidilla simple. Estribillo: 1 cuarteta + 2 versos.
Figura retórica principal	Comparación, exageración.
Otras consideraciones	Transcripción dialectal andaluza. La seguidilla se remonta al s. XV, cobrando auge en el s. XVI (Lapesa, 1995: 111-112).

7.4.¡Murió la calvicie!

"¡Murió la calvicie!"

[0]

[Letra en partitura, sin numerar, pudiera ir antecedida del recitado que le sigue: "Señoras y señores"]

Pelo abundante en un momento
tendrá quien me lo pida a mí,
que un sin igual medicamento
para los calvos descubrí.

Con una gota solamente
de lo que tiene este frasquito
le crece el pelo a Benavente,
a Eduardo Dato y al Gallito.

(Estribillo)

Si quieren tener pelo
en cualquier superficie
(Hablado con fijación rítmica)
venir pueden a mí.
(Hablado el penúltimo verso y cantado el último)
¡¡Murió la calvicie!!
Su muerte está aquí.

*** *** *** *** *** ***

(Recitado)

Señoras y caballeros:
ahora voy a presentar
la cosa más sorprendente
que inventó la humanidad.

Con un poco de mostaza,
cosmético y aguarrás,
sal de acederas, vinagre
y unas cuantas cosas más,
he compuesto este específico
que tiene la propiedad
de hacerle crecer el pelo
a una bola de billar.

No cuesta catorce duros
ni tampoco la mitad,
ni siquiera una peseta,
¡que vale solo un real!

¿Quién quiere comprarme otro?
¡Señores, aprovechar [sic],
que si hoy no les crece el pelo,
no les crece nunca más!

I

Nunca un invento ha producido
tan colosal revolución,
pues todo el mundo lo ha pedido
desde el Belchite hasta el Japón.

Y es un detalle consecuente
que al proseguir de esta manera
habrá en el mundo mucha gente
a quien tomar la cabellera.

(Recitado muy deprisa en prosa)

Miren si es prodigioso este específico, que saca usted un duro del bolsillo, le echa una gotita, y al momento se encuentra usted don una pelucona en la mano.

¿Quién quiere otro?

(Al estribillo)

II

(Recitado en prosa)

Sí, señores; no crean que es filfa. El otro día se me rompió un frasco encima de la alfombra y en seguida quedó convertida en un [felpudo.
¿Quién quiere otro?

(Al estribillo)

III

Por poco precio están servidos;
¡un frasco así cuesta un real!
¡No más pelucas ni añadidos,
ni más aceite mineral!
Les aseguro que no es guasa
pues todo aquél que quiera ahora,
desde el teatro hasta su casa
no lo conoce su señora…

(Recitado en prosa)

Sí, señores, sí. ¡Efecto extra rápido! Quien tenga un impermeable a medio uso, no tiene más que rociarle un poco de mi específico, y enseguida queda convertido en un magnífico gabán de pieles.

¿Quién quiere otro?

(Al estribillo)

(Mutis, diciendo el recitado del principio)[10]

[10] "Señoras y caballeros: ahora voy presentar…"

FICHA DE ANÁLISIS: *¡MURIÓ LA CALVICIE! (Couplet)*	
Autores	Letra de Antonio Graciani/Música de Font y de Anta
Intérprete	Creación de Amalia de Isaura
Estructura	Introducción musical; secciones 0, I, II y III (Ver el contenido de cada sección en la transcripción de la letra). Hay puente entre secciones y coda musical.
Modo interpretativo	Cantado. Recitado y hablado, este último con fijación rítmica.
Relación música-texto	Estrofas: tema musical A. Estribillo: tema musical B. La acentuación musical y la del texto coinciden mayormente.
Temática/Tipo/Contenido	Publicidad de un crecepelo/Satírico/Vendedor ambulante que pregona los beneficios de su medicamento.
Versificación	Estrofas: serventesio (0, I, III: 1ª y 2ª). Recitado 1º: cuarteta asonantada. Estribillo: quintilla imperfecta. Resto de recitados: prosa.
Figura retórica principal	Parodia, exageración.
Otras consideraciones	Impronta teatral: recitados de distinta duración con interpelación al público; música diegética (campanilla). Se referencian personalidades del teatro, la política y los toros: Jacinto Benavente, Eduardo Dato y Rafael (o su hermano José) Gómez, alias Gallito.

7.5. A ver si es un disparate

"A ver si es un disparate"

(Estribillo)
Creo que es un disparate
comparar a la mujer
con letreros que la gente
ya están hartas de leer.

I

Tiene cierto parecido
la mujer y los letreros
que vemos todos los días
en las casas de comercio.

(Hablado)
Por ejemplo, una cocot
le va diciendo a la gente:
"¡Atención! Entrada libre.
Exposición permanente".

(Al Estribillo)

II

La joven que en el casarse
cifra toda su ventura.
dice la noche de bodas:
"Ojo próxima apertura".

(Hablado)
Dicen las solteras viejas
cuando ven que no se casan:
"Realización de existencias
como fin de temporadas".

(Al estribillo)

III

Una vieja muy pintada
parece que va diciendo:
"Esta casa renovose
el año mil ochocientos"

(Hablado)
Una viudita joven
nos dice con su mirada:
"Cerrado por defunción,
este local se traspasa".

(Al estribillo)

IV

Una señora casada
a todos va diciendo:
"Se elaboran los productos
por cuenta del cosechero".

(Hablado)
Y la mujer que se encuentra
en cierto estado de… avance
dice: "Esta casa abrirá
otras nuevas sucursales"

(Al Estribillo)

FICHA DE ANÁLISIS: *A VER SI ES UN DISPARATE (Couplet)*	
Autores	Letra de M. Susillo/Música de Font y de Anta
Intérprete	Creación de Olimpia d'Avigny
Estructura	Introducción musical; secciones I, II y III (en cada sección: estribillo, 2 estrofas —1 con hablado— y puente musical); coda musical.
Modo interpretativo	Cantado y hablado.
Relación música-texto	Estribillo: tema musical A. Estrofas: tema musical B. La acentuación musical y la del texto coinciden mayormente.
Temática/Tipo/Contenido	La imagen sexual de la mujer según su edad y estado civil/Picaresco/La mujer joven, casada, etc., y su símil con publicidad de comercios.
Versificación	Estrofas: cuarteta asonantada; cuarteta imperfecta (I: 2ª; II: 1ª). Estribillo: cuarteta imperfecta.
Figura retórica principal	Eufemismo sexual.
Otras consideraciones	Se inicia con el estribillo, cuya queja sobre el trato dado a la mujer es un pretexto para exponer la letra. "Cocot", del francés *cocotte*, término de la época que equivalía tanto a prostituta de lujo como a "mujer de vida alegre" (Curell, 2005: 334; Reverso-Sofitssimo, 2020).

7.6. Majaderías

"Majaderías"

I

Con la guitarra en la mano
le cantaba esta mañana
un *pescaero* murciano
a la suegra de su hermana
(Hablado en "Casiana")
¡Casiana!
No te asomes a la reja
ni abras muchos los postigos,
mira que ya estás muy vieja,
tú ya sabes lo que digo.
(Estribillo)
Majaderías
que a cualquier mujer sofoca.
Majaderías
que se salen por la boca.
Majaderías
¡y olé! Majaderías.

II

Hace poco que he *escuchao*
esta salida barbiana
a uno que se quedó *helao*
en un banco esta semana.
(Hablado: solo en "Casiana")
¡Casiana!
Por la gloria de mi tía
que como siga este viento
va a darme una pulmonía
¡que es lo uniquito que siento!
(Al estribillo)

III

Por tener gracia y salero
y picardía chabacana
la que dijo un cortijero
en la era esta mañana.
(Hablado en "Casiana")
¡Casiana!
Dame un cachito de queso
y un pan francés de los largos,
que no tengo más que huesos
¡como le pasa a los galgos!
(Al estribillo)

FICHA DE ANÁLISIS: *MAJADERÍAS (Canción andaluza)*	
Autores	Letra de M. Susillo/Música de Font y de Anta
Intérprete	Creación de Adelita Lulú
Estructura	Introducción musical; secciones I, II y III (en cada sección: 2 estrofas con hablado entre ambas, estribillo y puente musical); coda musical.
Modo interpretativo	Cantado y hablado.
Relación música-texto	Estrofas: tema musical A. Estribillo: tema musical B. La acentuación musical y la del texto coinciden mayormente.
Temática/Tipo/Contenido	Sobre rumores cotidianos/Cómico/Cuentan a Casiana sucesos varios sobre penurias (frío, hambre) de personajes anónimos.
Versificación	Estrofas: cuarteta; con verso hablado entre la 1ª y 2ª estrofa de cada sección. Estribillo: cuarteta + 2 versos.
Figura retórica principal	Exageración, comparación.
Otras consideraciones	Transcripción dialectal andaluza. Poetas de esos años, como Antonio Machado, emplearan la cuarteta en su obra (Lapesa, 1995: 91). Música basada en el folclore (seguidilla/sevillana).

7.7. ¡Qué atrocidad!

"¡Qué atrocidad!"

I

Por ser grandes sus pecados
quiso confesarse Pura
y después de arrodillarse
empezó a decir al cura:

(Hablado)

"Me acuso padre que anoche
estando con Nicolás
se apagó la luz y entonces
empezó a…"

(Estribillo)

¡Qué atrocidad! ¡Qué atrocidad!
No vuelvas a hacerlo más
porque es pecado mortal
y te puedes condenar
por toda una eternidad.
¡Qué atrocidad! ¡Qué atrocidad!
No vuelvas a hacerlo más.

II

Me acuso que cierto día
estando en mi casa sola,
llegó mi novio y sacando
del bolsillo una pistola

(Hablado)

me dijo que si no… Bueno…
y empezó a amenazar.
Yo no pude defenderme
y tuve…

(Al estribillo)

III

Me acuso que el boticario
y el médico y el alcalde,
como una es débil, pues vamos,
Figúreselo usted, padre.

(Hablado)

Me acuso que el escribano
y que el juez y el sacristán,
yo quise impedirlo…, pero,
ya usted ve…

(Estribillo: variado)

¡Qué atrocidad! ¡Qué atrocidad!
Ya no te confieses más
y haz tu santa voluntad,
que a ti no te indulta ya
ni la Paz y Caridad.
[¡Qué atrocidad! ¡Qué atrocidad!
No vuelvas a hacerlo más.]

FICHA DE ANÁLISIS: *¡QUÉ ATROCIDAD! (Canción baturra)*	
Autores	Letra de M. Susillo/Música de Font y de Anta
Intérprete	Creación de Blanquita Suárez
Estructura	Introducción musical; secciones I, II y III (en cada sección: 2 estrofas —1 hablada— estribillo y puente musical); coda musical.
Modo interpretativo	Cantado y hablado.
Relación música-texto	Estrofas: tema musical A. Estribillo: tema musical B. La acentuación musical y la del texto coinciden mayormente.
Temática/Tipo/Contenido	Relaciones sexuales, infidelidad/Picaresco, cómico/La protagonista cuenta en confesión sus relaciones íntimas.
Versificación	Estrofa: cuarteta imperfecta y asonantada (III: 1ª); cuarteta incompleta en el hablado con "reticencia". Estribillo: 7 versos de arte menor con igual rima asonante.
Figura retórica principal	Reticencia.
Otras consideraciones	Música de jota, aunque la letra no remite a Aragón.

7.8. Las verdades del barquero

"Las verdades del barquero"

I

Mocito que por el barrio
mentiras andas diciendo.
Mocito que no es de hombre
eso que tú estás haciendo
Mira que si no te callas
te expones a que hable yo,
y entonces sabrá la gente
toito lo que pasó.

(Estribillo)

Perchelero pinturero
no te vanaglories tanto.
No pregones que te quiero,
Perchelero, que te canto
las verdades del barquero

II

Acuérdate que te he *dao*
con la puerta en las narices,
y que lo de la ventana
no fue como tú lo dices;
no seas flaco de memoria
ni te pongas fanfarrón,
¡quítate un poco el sombrero
pa que se te vea *er* chichón!

(Al estribillo)

III

En el poyo de mi reja,
que para ti no se ha abierto,
crié yo unas calabazas
pa semilla de tu huerto.
Y vente ahora con mentiras
que voy a echar un pregón
diciendo que te has *quedao*
como *er* gallo de Morón.

(Al estribillo)

FICHA DE ANÁLISIS: *LAS VERDADES DEL BARQUERO (Canción andaluza)*	
Autores	Letra de Antonio Graciani/Música de Font y de Anta
Intérprete	Creación de Pastora Imperio
Estructura	Introducción musical; secciones I, II y III (en cada sección: estrofa, estribillo e introducción musical a modo de puente); coda musical.
Modo interpretativo	Cantado.
Relación música-texto	Estrofas: Tema musical A (Tango). Estribillo: Tema musical B (Jaleo de Jerez). La acentuación musical y la del texto coinciden mayormente; se alargan las sílabas acentuadas. La música toma elementos del flamenco y de la escuela bolera, concuerda, pues, con la letra. Esta menciona distintos lugares de Andalucía (Morón, Barrio del Perchel), y presenta estereotipos (los enamorados en la reja) y contenidos del folclore (advertencia, sentencia).
Temática/Tipo/Contenido	Mentira, difamación/andaluz, flamenco/La protagonista advierte a quien pretende deshonrarle.
Versificación	Estrofa: cuarteta imperfecta. Estribillo: quintilla.
Figura retórica principal	Ironía, metáfora, comparación.
Otras consideraciones	Es una obra que casa con la doble faceta artística de su intérprete: cantante y bailaora. La quintilla aparece en los diálogos del teatro de Lope de Vega (Lapesa, 1995: 159).

7.9. Rumba de las chirimoyas

"Rumba de las chirimoyas"

I

Yo he *comprao* dos chirimoyas
que aquí tengo *guardaitas*,
y las quiere mi mulato
porque están *mu dursesitas*,
y así dice suspirando
cuando me las ve temblando:
"Dame mi criolla
tus dos chirimoyas,
mira que estoy ya
que no puedo más.
¡Ten *caridá*!"
Pero si veo yo
que se acerca a mí,
le digo así:
"¡Ay!, ¡deja quieta!
¡Ay!, ¡tu criolla!
¡Ay!, ¡que se salen
las chirimoyas!"

II

Llevo las dos chirimoyas
tapaitas con *cuidao*,
porque el mulato me ha dicho
que va a tirarle un *bocao*;
y así me dice el mulato
cuando ve que me las saco:
"Dame criolla
tus dos chirimoyas,
mira que estoy ya
que no puedo más.
¡Ten *caridá*!"

Y si alguna vez
se aproxima a mí,
me dice así:
"¡Ay mi mulata!
¡Ay mi criolla!
¡Qué duras tienes
las chirimoyas!"

FICHA DE ANÁLISIS: *RUMBA DE LAS CHIRIMOYAS [Sin tipificar]*	
Autores	Letra de M. Susillo/Música de Font y de Anta
Intérprete	Creación de Chelito
Estructura	Introducción musical; secciones I y II (en cada sección: estrofas e introducción musical a modo de puente); coda musical.
Modo interpretativo	Cantado.
Relación música-texto	Estrofas: temas musicales A y B en cada una. La acentuación musical y la del texto coinciden mayormente. La música reincide en los mismos motivos rítmicos; tiene un carácter circular (rollo de pianola, organillo) que alterna con el carácter cómico-erótico de la letra.
Temática/Tipo/Contenido	Insinuación y deseo en una pareja criolla/ erótico, sicalíptico/La mulata se refiere al deseo que despierta la fruta en su compañero; todo tiene un doble sentido.
Versificación	Estrofas: cuarteta imperfecta (8 sílabas) + 2 versos similares que enlazan con 3 cuartetas (5 sílabas) con rima asonante (aaaa, abcc, abcb).
Figura retórica principal	Doble sentido, eufemismo sexual.
Otras consideraciones	Recuerda a la etapa sicalíptica del cuplé (1893-1911), cuando erotismo y escena se conjugaban al compás de obras similares.

7.10. *Recapitulación del análisis*

El álbum examinado, aun creado por solo tres autores, previsiblemente en un corto periodo de tiempo, exhibe cuplés de desigual contenido que se podrían categorizar en: picaresco, erótico, cómico, de amor, crítico, de actualidad y paródico. A su vez, cuando sus textos y —a veces solo— su música beben del folclore y la tradición de una determinada zona geográfica, cabe hablar de cuplé regional ("canción andaluza", "canción baturra"), y cuando sus melodías parecen quedar desprovistas de unos orígenes claros y se acomodan al carácter de unas letras que acaparan cualquier temática, se designa la obra por el género en sí (cuplé; o *couplet*, en sus primeras etapas).

A cerca de la estructura, las canciones anteriores presentan un formato similar: introducción musical, estrofa y estribillo con música propia para cada uno, y puente y coda musical para repetir y finalizar, respectivamente. En relación al texto, este puede contener hablados y recitados, con lo que su interpretación trasciende lo cantado.

Hay también una semántica compartida entre los distintos elementos, así la música apoya el carácter y estilo de la letra (cómica, comedida; teatral) y concuerda con referentes puntuales (música flamenca: Andalucía, costumbres; pasodoble: expresiones taurinas).

Desde un plano más técnico, en los textos se cuida el patrón acentual en las distintas estrofas a fin de no variar el tema musical en cada vuelta; al mismo tiempo, predominan la rima asonante y el verso de arte menor. Por otra parte, como estrofa (forma) fija se emplean la cuarteta, la quintilla, la seguidilla simple y el serventesio, siendo la cuarteta (imperfecta y asonantada) la más empleada de todas. Algunas de ellas, como la seguidilla y la quintilla, se emplearon en el teatro barroco, y otras, como la cuarteta, estuvieron presente en literatura de los años del cuplé (Antonio Machado) y, en cierto modo, en el flamenco, por similitud de su versión asonantada con las soleares de cuatro versos. Se emplea, por demás, un lenguaje cercano, donde las principales figuras retóricas son la comparación, la exageración, la ironía, la parodia, la interrogación retórica, el doble sentido, la metáfora, la reticencia y el eufemismo sexual.

Por último, expresiones, términos y nombres de personalidades de la actualidad ("cocot", "Benavente", "Gallito"…) quedan diseminados por los distintos textos como si de una marca temporal se tratase.

8. Conclusiones

El cuplé es un género del que no hemos hallado estudios que centren su atención en el análisis de sus obras, ya sea sobre su letra, su música, o ambos conjuntamente. Resulta llamativo también que, pese a haber marcado una época, otras manifestaciones artísticas contemporáneas como la zarzuela y el género chico han despertado en profesionales e investigadores un mayor interés que la canción de variedades. Prueba de ello son las tesis, los artículos, las ediciones críticas de partituras con libretos y las grabaciones que sobre nuestro teatro lírico pueden consultarse en repositorios y editoriales.

Sin duda, a lo anterior contribuye la imagen lúdica y superficial que predomina del fenómeno, y que tan poco incita al estudio de sus elementos básicos, como es el texto en nuestro caso, algo que se contrarresta con un examen detenido de algunos de sus números. En tal caso se comprueba que la variedad de sus letras o la forma musical que estas revisten no dejan de ser una huella de la sentimentalidad, los convencionalismos, las contradicciones y los estereotipos de la sociedad. Ejemplo de esto son los títulos analizados: en ellos tienen lugar los tópicos hacia ambos sexos, la sátira, la desinhibición sexual, la reutilización del folclore en la trasmisión de valores (honor), etc. Y todo ello, manteniendo una receta compositiva sin aparente complejidad: estrofas y estribillo donde se cuida la acentuación y se emplean formas populares y cultas de nuestra lírica, predominio de rima asonante e intercalación de recitativos y hablados en un registro coloquial y próximo. En consecuencia, se cumple así el objetivo general del comienzo al mostrarse del género una "visión fundamentada desde el ámbito académico" que debilita "la extendida concepción de canción superficial y de consumo de masas de la que poco más hay que añadir" (ver en apartado 2., párrafo 2º).

En cuanto a Manuel Font y de Anta, la adecuación musical que —según nuestra investigación y análisis— hace de textos del más variado estilo y temática corrobora que, además de uno de los autores que dio al cuplé su impronta andaluza y flamenca, se está ante un compositor con un amplio conocimiento y asimilación de las músicas populares[11] más importantes de su tiempo; faceta esta poco destacada por quienes han tratado su figura. Además, parte del éxito del cuplé residió en la acertada conjunción de

[11] Aplíquese el término a todo lo que gozó de aceptación en el público de la época al margen de su procedencia: tango, foxtrot, charlestón, chotis, etc.

letra, música e intérprete, algo que en la producción de Font, y hasta donde hemos podido comprobar, parece haberse conseguido con frecuencia. Con todo ello se cumple el objetivo de "redimensionar la faceta creativa de Manuel Font y de Anta" al no circunscribir su legado al cuplé andaluz (ver en apartado 2., párrafo 2º).

Como apreciación final, pensamos que la originalidad de este Trabajo Fin de Máster radica en haber indagado sobre el cuplé como fenómeno artístico y social a la par que se han examinado detenidamente algunas de sus obras, todo ello con el auxilio de los que han tratado la cuestión desde distintas perspectivas y el manejo de heterogéneas fuentes históricas.

BIBLIOGRAFÍA

ACKER *et alii* (eds.) (2000): "Font de Anta, Manuel", *Archivo histórico de la Unión Musical Española: partituras, métodos, libretos y libros,* Madrid, ICCMU, págs. 219-222.

ALONSO, Celsa (1999): "Font de Anta, Manuel", en E. Casares (dir. gral), *Diccionario de la música española e hispanoamericana,* vol. 5, Madrid, SGAE, págs. 209-201.

ANGENOT, Marc et *alii* (dirs.) (1993): *Teoría literaria*, Madrid, Siglo Veintiuno.

Annuaire de la société des auteurs et compositeurs dramatiques (1926): "Caisse de retraites", vol. 2.2, Paris, págs. 415-429.

ARCE, Julio (2009): "Del Kinetófono a «El misterio de la Puerta del Sol». Los comienzos del cine sonoro en España", en *Revista de Musicología*, XXXII, 2. En línea:
https://www.researchgate.net/publication/314673212_DEL_KINETOFONO_A_EL_MISTERIO_DE_LA_PUERTA_DEL_SOL_LOS_COMIENZOS_DEL_CINE_SONORO_EN_ESPANA
[Fecha de consulta: 07/06/2020].

BALIÑAS, María (1999): "Cuplé", en E. Casares (dir. gral), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 4, Madrid, SGAE, págs. 317-325.

Boletín Oficial de la Provincia de Cáceres (1934): "Circular", 296, 17 de diciembre, [s. pág.].

BURGOS, Antonio (2013): "Se llama Salvador Valverde", *ABC*, 10 de agosto, pág. 151.

CARMONA, Manuel (1989): *Los Font y Manuel López Farfán, en el recuerdo eterno de Sevilla,* Sevilla, Edición del autor.

— (2000): *Un siglo de música procesional en Sevilla y Andalucía*, Sevilla, Rosario Solís Márquez.

CARRETERO, José María (1922): "La artista de la Macarena", *Lo que sé por mí,* Madrid, Mundo Latino, vol. 5, págs. 171-182.

CORRAL, Alfredo (1923): "Los ases del cuplé: Manuel Font y de Anta", *La Unión Ilustrada*, 25 de noviembre, pág. 13.

Correspondencia de España, La (1921): "Manuel Font y de Anta", 25 de noviembre, pág. 4.

Crónica (1929): "Cómo se hacen las cupletistas", 12 de enero, pág. 7.

CUENCA, Francisco (1927): "Font de Anta (Manuel)", *Galería de músicos andaluces contemporáneos*, La Habana, Cultura, págs. 93-94.

CURELL, Clara (2005): *Presencia del francés en el español peninsular contemporáneo,* Universidad de La Laguna [Tesis Doctoral]. En línea: https://is.muni.cz/el/1421/podzim2014/SJ0B775/um/8084102/51035205/C.Curell_Presencia_del_frances_en_el_espanol.pdf
[Fecha de consulta: 07/06/2020].

FONT, Manuel (1918): *Mundial Cuplé*, vol. 9, Valencia [En Anexo].

FONT, Manuel (1997): "Tu nombre", en *Raíces de la canción española* [Disco compacto], Madrid, Calé Records, vol. 6, pista 16.

FONT, Manuel (2009): "La cruz de mayo", en *Pasión española* [Disco compacto], Berlín, Deutsche Grammophon, pista 2.

GARCÍA, Pedro (1926): "Font y de Anta, Manuel", en A. Einsteine y A. Eaglefield-Hulle (eds.), *Das neue musiklexikon: nach dem Dictionary of modern music and musicians*, Berlín, Max Hesse Verlag, págs. 197-198.

GARRIDO, José Luis (1998): "Font de Anta contado por Font de Anta", *Días de Cofradías. Anécdotas, frases, historias y vivencias de la Semana Santa.* Sevilla, Editorial Castillejo, págs. 75-84.

GIMÉNEZ, Francisco José (2018): "«¡Mala Copla!» Partituras de Teatro Lírico en publicaciones periódicas españolas de principios del siglo XX: la Revista Música: Álbum-Revista Musical (1917)", en J. I. Suárez *et alii* (eds.), *Música lírica y prensa en España (1868-1936): ópera, drama lírico y zarzuela*, págs. 321-329. En línea: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6520597
[Fecha de consulta: 07/05/2020].

GRACIANI, Antonio (1919), “Sangre de horchata” [1917], *Gaceta de Madrid*, 21 de marzo, pág. 1084.

— (1917): “Besos de Napolitana”, *Música*, 15 de febrero, pág. 15.

GUTIÉRREZ, Francisco Javier (2009): *La forma marcha*, Sevilla, Abec.

Hermandad de la Amargura (2020): “Exposición «Amarguras: 100 años de la reivindicación regionalista de Sevilla» y audiovisual «Universo Amarguras»”. En línea: https://www.amargura.org/exposicion-amarguras-100-anos-de-la-reinvencion-regionalista-de-sevilla-2/ [Fecha de la consulta: 01/05/2020].

HERNÁNDEZ, Ángel (1922): “Los autores de «No es amor cual golondrina»”, *La Canción Popular*, 10 de mayo, págs. 2-4.

KOHAN, Silvia Adela (1998): *Cómo se escribe poesía*, Barcelona, Plaza y Janés.

LAPESA, Rafael (1995): *Introducción a los estudios literarios*, Madrid, Cátedra.

LÓPEZ, José (1988): *Aquel Madrid del cuplé*, Madrid, El Avapiés.

Luz (1932): “La aguda crisis teatral”, 24 de febrero, pág. 13.

MACHADO, Antonio (1999): *Colección de Cantes Flamencos*, Sevilla, Signatura.

MACHADO, Manuel (1924): *Poesías*, Madrid, Internacional.

MARIÑO *et alii* (c. 1922): “El paso del camello” [Partitura], Madrid, Ildefonso Alier.

MARQUINA, Rafael (1925): “Las muertes de Lopillo”, *Heraldo de Madrid*, 28 de noviembre, pág. 5.

MARTÍN, Antonio (1986): “El patrimonio musical andaluz: estado y problemas de investigación”, en *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, noviembre. En línea: https://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/11072 [Fecha de contacto: 05/06/2020].

MULLEN, John (2018): *Popular Song in the First World War: An International*, Londres, Routledge. En línea:
https://books.google.es/books?id=jiZxDwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=Popular+Song+in+the+First+World+War:+An+International+Perspective&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwjMiJ_DjMzqAhUrDWMBHf9fA7gQ6AEwAHoECAAQAg#v=onepage&q=Popular%20Song%20in%20the%20First%20World%20War%3A%20An%20International%20Perspective&f=false
[Fecha de consulta: 07/05/2020].

Música (1917): "Don Manuel Font", 15 de diciembre, pág. 18.

Novela Teatral, La (1921): [Selección de cuplés: artistas, autores y letras], 18 de diciembre.

OLMEDILLA, Juan G. (1928): "Monumentos: La copla andaluza, Los Quintero, Antonio Machado", *La Esféra*, 24 de marzo, págs. 32-33.

Opinión, La (1929): "El cuarto congreso de sociedades de autores y compositores", 25 de mayo, pág. 3.

PABLOS, María del Pilar de (2011): "El maridaje entre la música flamenca y la manifestación folclórica en el entorno hispalense de comienzos del siglo XX: la obra de Manuel Font y de Anta", en J. M. Díaz-Báñez y F. J. Escobar (eds.), *Investigación y Flamenco*, Sevilla, Signatura, págs. 193-207.

Real Academia de la Lengua Española (2020): "Obras académicas". En línea:
https://www.rae.es/obras-academicas
[Fecha de la consulta: 11/06/2020].

RETANA, Álvaro (1963): *Estrellas del cuplé*, Madrid, Tesoro.

— (1964): *Historia del arte frívolo*, Madrid, Tesoro.

— (1967): *Historia de la canción española*, Madrid, Tesoro.

Reverso-Softissimo (2020): "La mujer de vida alegre", en *Reverso Diccionario*. En Línea: https://diccionario.reverso.net/espanol-frances/la+mujer+de+vida+alegre
[Fecha de la consulta: 01/05/2020].

Revista Musical (1916): “Chopin, por la Mara”, 30 de septiembre, pág. 19.

RODRÍGUEZ, Mario (2020): “Flores para Font de Anta”, *ABC*, 16 de febrero, págs. 26-27.

ROMANO, Julio (1926): “Las futuras «estrellas» se preparan para conquistar la reputación y la gloria”, *La Esfera*, 1 de mayo, págs. 22-23.

RUIZ, E. (1923): “El «amo» del pequeño derecho”, *Heraldo de Madrid*, 6 de diciembre, págs. 2-3.

SALAÜN, Serge (1990): *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa Calpe.

SÁNCHEZ, José Luis (2014): *La suite Andalucía y «El Barrio de la Viña»: una aportación al repertorio pianístico español de Manuel. Font y de Anta (Sevilla, 1889-Madrid, 1936)*, Universidad de Granada [Trabajo Fin de Grado]. En línea: http://grados.ugr.es/musica/pages/acredita/tfgmh/! [Fecha de la consulta: 03/05/2020].

TEMES, José Luis (2014): *El siglo de la Zarzuela (1850-1950)*, Madrid, Siruela.

TREND, John Brande (1927): “Font y de Anta, Manuel”, en H. C. Hollen (ed.), *Grove’s Dictionary of Music and Musicians*, vol. 2, Londres, Macmillan and Co., pág. 266.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (2014): *Cien años de canción y music hall* [1974], Barcelona, Nortesur.

VÁZQUEZ, José Andrés (1928), “La copla andaluza”, *ABC*, 2 de marzo, pág. 7.

VILLENA, Luis Antonio de (1992): “Álvaro Retana en el abanico de la "Novela Galante-Decadente", *Epos: Revista de Filología*, 8, págs. 317-328. En línea: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=106012 [Fecha de la consulta: 02/06/2020].

Voz, La (1931): “Sociedad de Autores Españoles: Nueva Directiva”, 12 de diciembre, pág. 3.

Voz de su Amo, La (1929): “Catálogo General de Discos”, Enero.

(Registros y fondos consultados)

Biblioteca Nacional de España (2020a): "Font de Anta, Manuel", en *El portal de datos bibliográficos de la Biblioteca Nacional de España*. En línea: http://datos.bne.es/find?s=font+de+anta%2C+manuel&type= [Fecha de la consulta: 30/04/2020].

— (2020b): "Font de Anta´, José", en *El portal de datos bibliográficos de la Biblioteca Nacional de España*. En línea: http://datos.bne.es/persona/XX1464507.html [Fecha de la consulta: 30/04/2020].

— (2020c): "Font de Anta", en *Biblioteca Digital Hispánica*. En línea: http://bdh.bne.es/bnesearch/Search.do? [Fecha de la consulta: 30/04/2020].

— (2020d): "Font de Anta", en *Hemeroteca Digital Hispánica*. En línea: http://hemerotecadigital.bne.es/results.vm?o=&w=%22Font+de+Anta%22&f=text&t=%2Bcreation&l=600&l=700&s=0&lang=es [Fecha de la consulta: 30/04/2020].

Biblioteca Virtual de la Prensa Histórica (2020): "Font de Anta". En línea: https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/resultados_ocr.do [Fecha de la consulta: 30/04/2020].

Centro de Documentación Musical de Andalucía: "Font de Anta", en *Catálogo de Documentación Musical*. En línea: http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/biblioteca/ [Fecha de la consulta: 30/04/2020].

Fundación Juan March (2020): "Carta de José Font de Anta a Guillermo Fernández-Shaw [...]", en *La saga Fernández-Shaw y el teatro lírico*. En Línea: https://www.march.es/bibliotecas/repositorio-fernandez-shaw/ficha.aspx?p0=fshaw:1336 [Fecha de la consulta: 01/04/2020].

Gaceta de Madrid (2020): “Font y de Anta”. En línea:
https://www.boe.es/buscar/gazeta.php
[Fecha de consulta: 25/05/2020].

Hemeroteca ABC (2020): “Font de Anta”. En línea:
https://www.abc.es/archivo/buscador/?titulo=%22font%20de%20anta%22&tipo=hemeroteca
[Fecha de la consulta: 15/04/2020].

Hemeroteca La Vanguardia (2020): “Font de Anta”. En línea:
http://hemeroteca.lavanguardia.com/search.html?aux=%22Font+de+Anta%22&fromISO=true&q=%2522Font%2520de%2520Anta%2522&bd=01&bm=01&by=1881&ed=31&em=12&ey=2020
[Fecha de la consulta: 15/04/2020].

Registro Central de la Propiedad Intelectual (2012a): “Manuel Font y Anta”, *Listado de obras (Nota simple)*. Madrid [Escrito del 14/08/2012].

Registro Central de la Propiedad Intelectual (2012b): “José Font y Anta”, *Listado de obras (Nota simple)*. Madrid [Escrito del 21/08/2012].

Sociedad General de Autores y Editores (2020): “Font de Anta”, en *Repertorio SGAE*. En línea:
https://enlinea.sgae.es/RepertorioOnline/Buscar.aspx?opcion=buscar
[Fecha de la consulta: 30/04/2020].

Uniliber (2020): “Font de Anta”, en *Uniliber.com: libros y coleccionismo*. En línea:
https://www.uniliber.com/buscar/libros_y_coleccionismo?query=font%20de%20anta
[Fecha de la consulta: 30/04/2020].

Zoconet (1997): “Font de Anta”, en *Todocolección*. En línea:
https://www.todocoleccion.net/buscador?from=top&bu=Font+de+Anta
[Fecha de la consulta: 30/04/2020].

ANEXO:

EJEMPLAR Nº 9 DE "MUNDIAL CUPLÉ"

(PARTITURAS)

Año II

Núm. 9

MUNDIAL CUPLÉ



PRECIO { España. . . . 0'60 Pta.
Extranjero. . . 0'85 »
Atrasado.. . . 1 »

Con

DIEZ OBRAS

creaciones de

DIEZ ESTRELLAS

y los éxitos más resonantes del célebre autor



Manolo Font y de Anta

Redacción y Administración:
Conquista, núm. 5
VALENCIA

Tip. Ramón Soto, Cuarte, 64.-Valencia

II

Las mujeres a los treinta
son un vino amotillado,
que da vida y alegría
si se toma con cuidado.
Al llegar a treinta y cinco
es un vino que al beberse
deja un gusto parecido
al del Rioja Clarete.
Al pasar de los cuarenta
sabe un poco a vino tinto,
pero huele a vino duro
al cumplir cuarenta y cinco.

(al estribillo)

CREACIÓN DE CARMEN FLORES

DE MI COSECHA

COUPLET

LETRA DE
MANUEL SUSILLO



MÚSICA DE
FONT Y DE ANTA

III

En llegando al medio siglo
la mujer es mosto viejo
que le deja, al que lo prueba,
un sabor a vino añejo.
Al cumplir cincuenta y cinco
es un vino estropeado
que al beberlo, se le nota
que está un poco avinagrado.
Y cuando la mujer tiene
de sesenta para arriba
ya es un liquido tan flojo
como la Zarzaparrilla.

(al estribillo)

ALLEGRETTO. f

𝄋 VOZ. Entre el p

vi_no y las mu_ je_res hay bas_ tan_te pa_re_ cido__ si sees_ tu_dian y com_ pa_ran las mu_ je_res y los vi_nos.

mf Por e_ jem_plo__ la que tie_ne__ so_lo quin_ce pri_ma_ ve_ras_ es i_ gual al__ vi_no nue_vo__ q.e es_tá fal_ to de so_ rit. le ra

a tpo. HABLADO: *La mujer con 20 años se parece al jerez seco que se bebe y hay que ver* (CANTADO) la ca_ lor que le da al cuer_ po__ rall.

a tpo. Ya ve_rán us_ te_des__ si se fi_jan bien__ que no hay tan_ta di_fe_ ren_cia en_tre el vi_no y la mu_ jer__ Ya ve_rán us_ pp

_te_des__ si se fi_jan bien___ ff I y II Al 𝄋 dos veces y sigue Coda CODA III

CREACION DE RAQUEL MELLER

¡Como están los hombres!

COUPLET

LETRA DE
MANUEL SUSILLO



MÚSICA DE
FONT Y DE ANTA

II

¡Cómo nos engañan!
como se nos burlan!
Como de nosotras
se rien y abusan!
¿Dónde hay uno sólo
que camine bien?
¿Dónde está ese hombre
que lo quiero ver?
No, si no se encuentra
siquiera uno solo.
¡Qué horribles, qué horribles,
qué horribles son todos!

(al estribillo)

III

¡Sin duda han pensado
que somos esclavas
y ellos los señores
que ordenan y mandan!
¿A ver si hay alguno
que diga que no?
Vamos, que lo diga
para oirlo yo.
¡Es claro, se callan;
si no hay uno solo!
¡Qué malos, qué malos,
qué malos son todos!

(al estribillo)

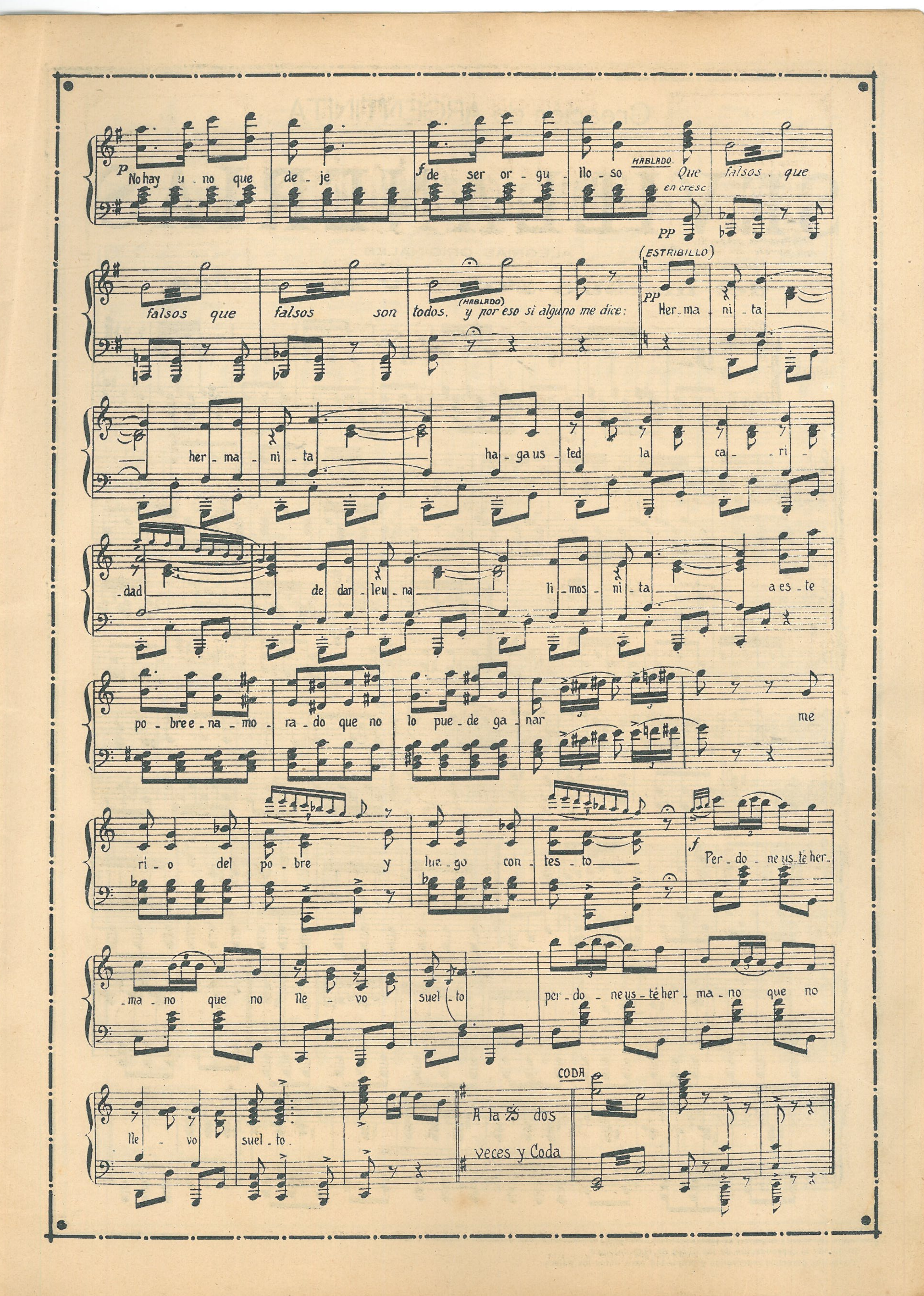
ALLEGRETTO MOSSO.

PIANO. *ff*

ad libitum.

VOZ.

¡Co_moes_tan los hom bres! ¡Ay co_mo se han pues_to cual_quier po_bre_ci_ta se fi_a de e_llos ¿Don_de hay u_no no ble? ¿Don_de hay u_no fiel ¡que le_van_te el de_do pa_ra ver quien es! *f*

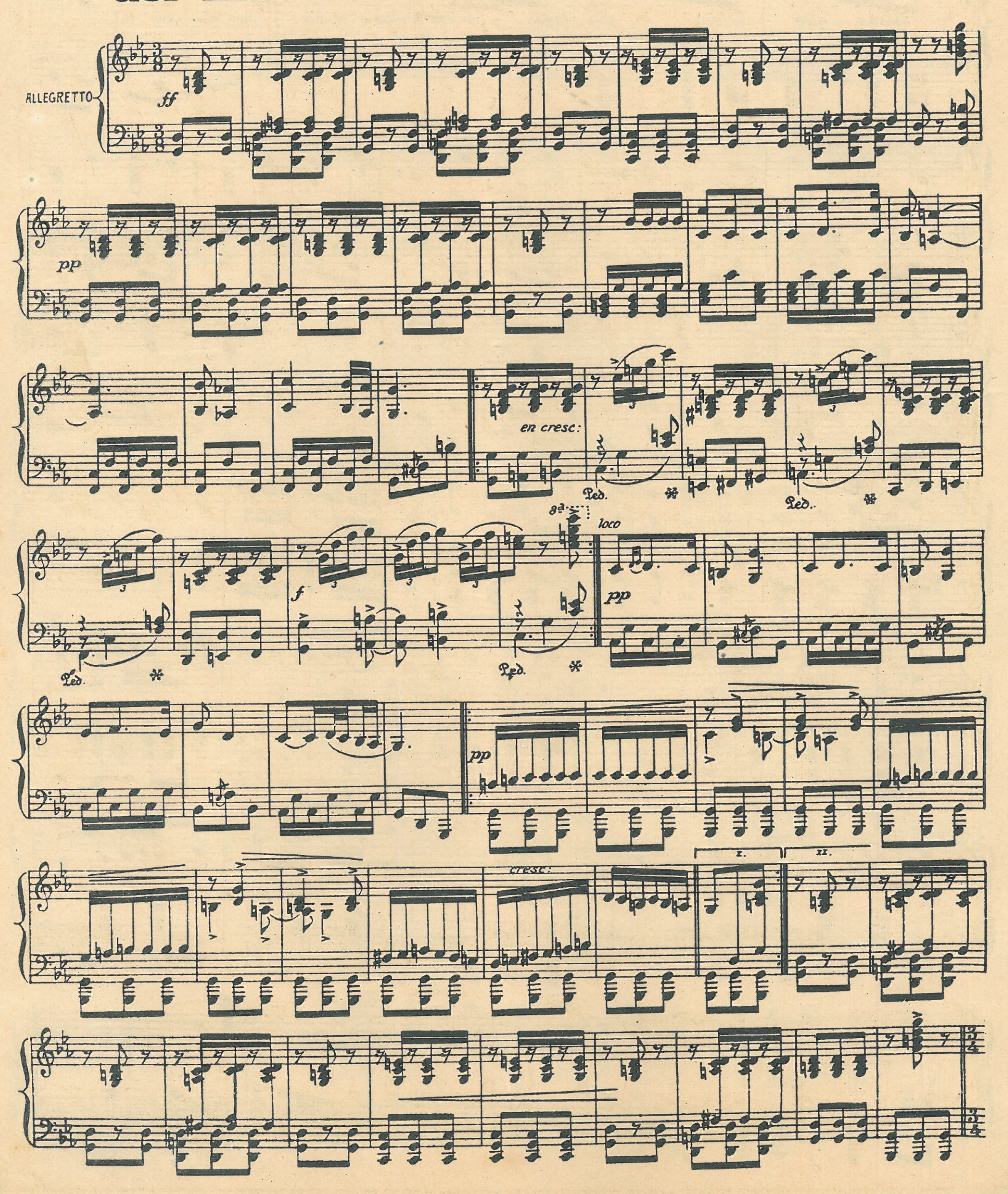

No hay u - no que de - je de ser or - gu - llo - so
HABLADO. Que falsos, que falsos que falsos son todos.
(HABLADO) y por eso si alguno me dice:
(ESTRIBILLO)
Her - ma - ni - ta her - ma - ni - ta ha - ga us - ted la ca - ri - dad de dar - le u - na li - mos - ni - ta a es - te po - bre e - na - mo - ra - do que no lo pue - de ga - nar me ri - o del po - bre y lue - go con - tes - to
Per - do - ne us - té her - ma - no que no lle - vo suel - to per - do - ne us - té her - ma - no que no lle - vo suel - to.
A la 𝄋 dos veces y Coda
CODA
en cresc
pp
p
f

Creación de ARGENTINITA

SEVILLANERIAS

ALEGRIAS ORIGINALES

del maestro FONT Y DE ANTA

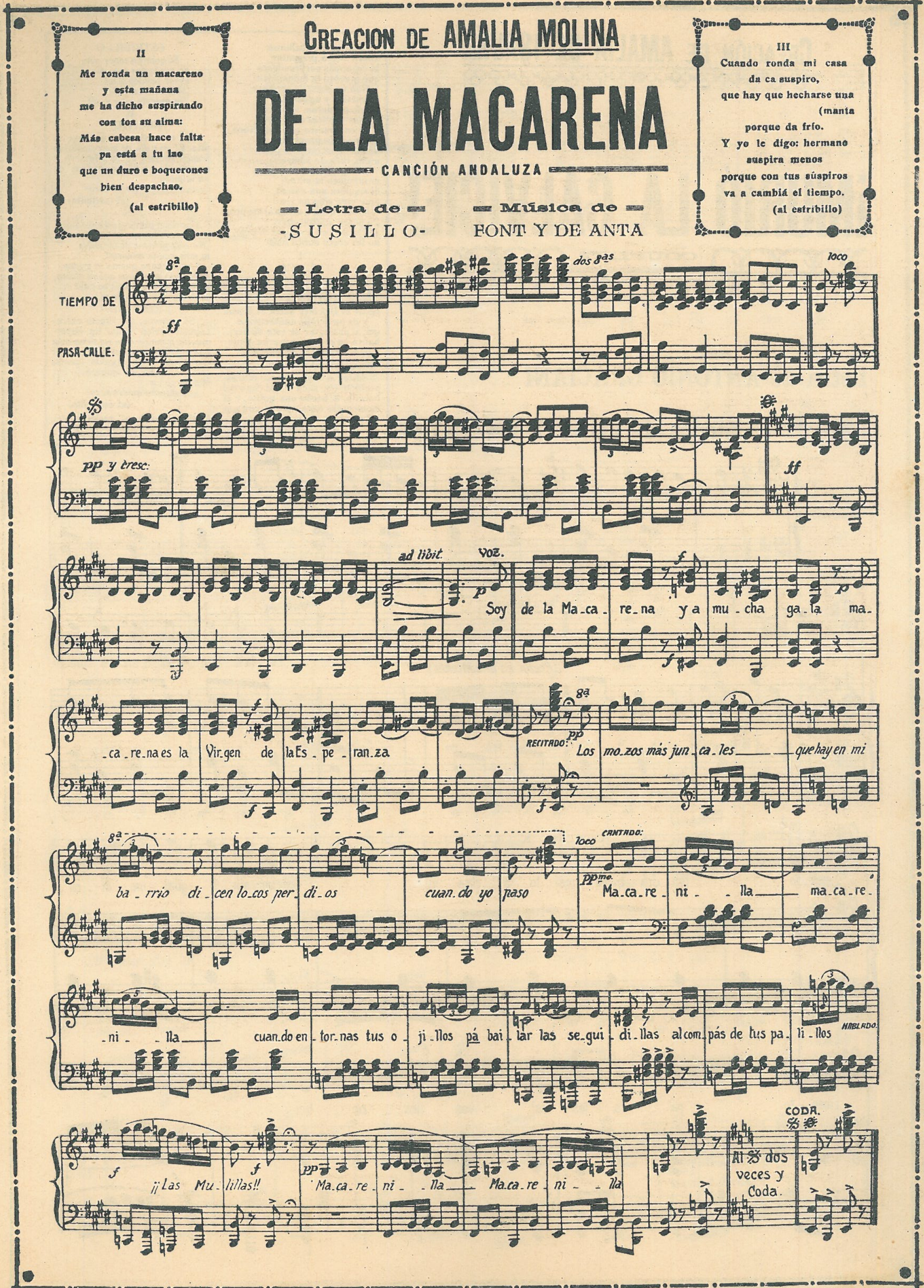




ANDANTINO MOSSO.
p
f
dim:
f
f
mf
p
poco accele.
cresc:
f
1er tiempo.
f
f
f



ff
cresc:
8a
ff Animando hasta fin.
Ped.


CREACION DE AMALIA MOLINA
DE LA MACARENA
CANCIÓN ANDALUZA
Letra de
-SUSILLO-
Música de
FONT Y DE ANTA
II
Me ronda un macareno
y esta mañana
me ha dicho suspirando
con toa su alma:
Más cabesa hace falta
pa está a tu lao
que un duro e boquerones
bien despachao.
(al estribillo)
III
Cuando ronda mi casa
da ca suspiro,
que hay que hecharse una
(manta
porque da frío.
Y yo le digo: hermano
suspira menos
porque con tus súspiros
va a cambiá el tiempo.
(al estribillo)
TIEMPO DE PASA-CALLE.
ff
dos 8as
loco
pp y cresc:
ff
ad libit.
VOZ.
Soy de la Ma_ca_re_na y a mu_cha ga_la ma_ca_re_na es la Vir_gen de la Es_pe_ran_za
RECITADO:
Los mo_zos más jun_ca_les que hay en mi ba_rrio di_cen lo_cos per_di_os cuan_do yo paso
CANTADO:
Ma_ca_re_ni_lla ma_ca_re_ni_lla cuan_do en_tor_nas tus o_ji_llos pá bai_lar las se_gui_di_llas al com_pás de tus pa_li_llos
HABLADO:
¡¡Las Mu_lillas!!
Ma_ca_re_ni_lla Ma_ca_re_ni_lla
Al 𝄋 dos veces y Coda.
CODA.

Creación de AMALIA DE ISAURA

¡MURIÓ LA CALVICIE!

COUPLET

Letra de ANTONIO GRACIANI

Música de FONT Y DE ANTA

Señoras y caballeros:
ahora voy a presentar
la cosa más sorprendente
que inventó la humanidad.
Con un poco de mostaza,
cosmético y aguarrás,
sal de acederas, vinagre
y unas cuantas cosas más,
he compuesto este específico
que tiene la propiedad
de hacerle crecer el pelo
a una bola de billar.
No cuesta catorce duros
ni tampoco la mitad,
ni siquiera una peseta,
¡que vale solo un real!
¿Quién quiere comprarme otro?
¡Señores, aprovechar,
que si hoy no les crece el pelo,
no les crece nunca más!

I

MÚSICA

Nunca un invento ha producido
tan colosal revolución,
pues todo el mundo lo ha pedido
desde el Belchite hasta el Japón.
Y es un detalle consecuente
que al proseguir de esta manera
habrá en el mundo mucha gente
a quien tomar la cabellera.

RECITADO MUY DEPRISA

Miren si es prodigioso este específico, que saca V. un duro del bolsillo, le hecha una gotita, y al momento se encuentra V. con una pelucona en la mano.

¿Quién quiere otro?

ESTRIBILLO

Si quieren tener pelo
en cualquier superficie
venir pueden a mí.
¡Murió la calvicie!
¡Su muerte esta aquí!

II

RECITADO

Sí, señores; no crean que es filfa. El otro día se me rompió un frasco encima de la alfombra y en seguida quedó convertida en un felpudo.

¿Quién quiere otro?

(al estribillo)

III

Por poco precio están servidos;
un frasco así cuesta un real.
¡No más pelucas ni añadidos,
ni más aceite mineral!
Les aseguro que no es guasa
pues todo aquel que quiera ahora,
desde el teatro hasta su casa
no lo conoce su señora...

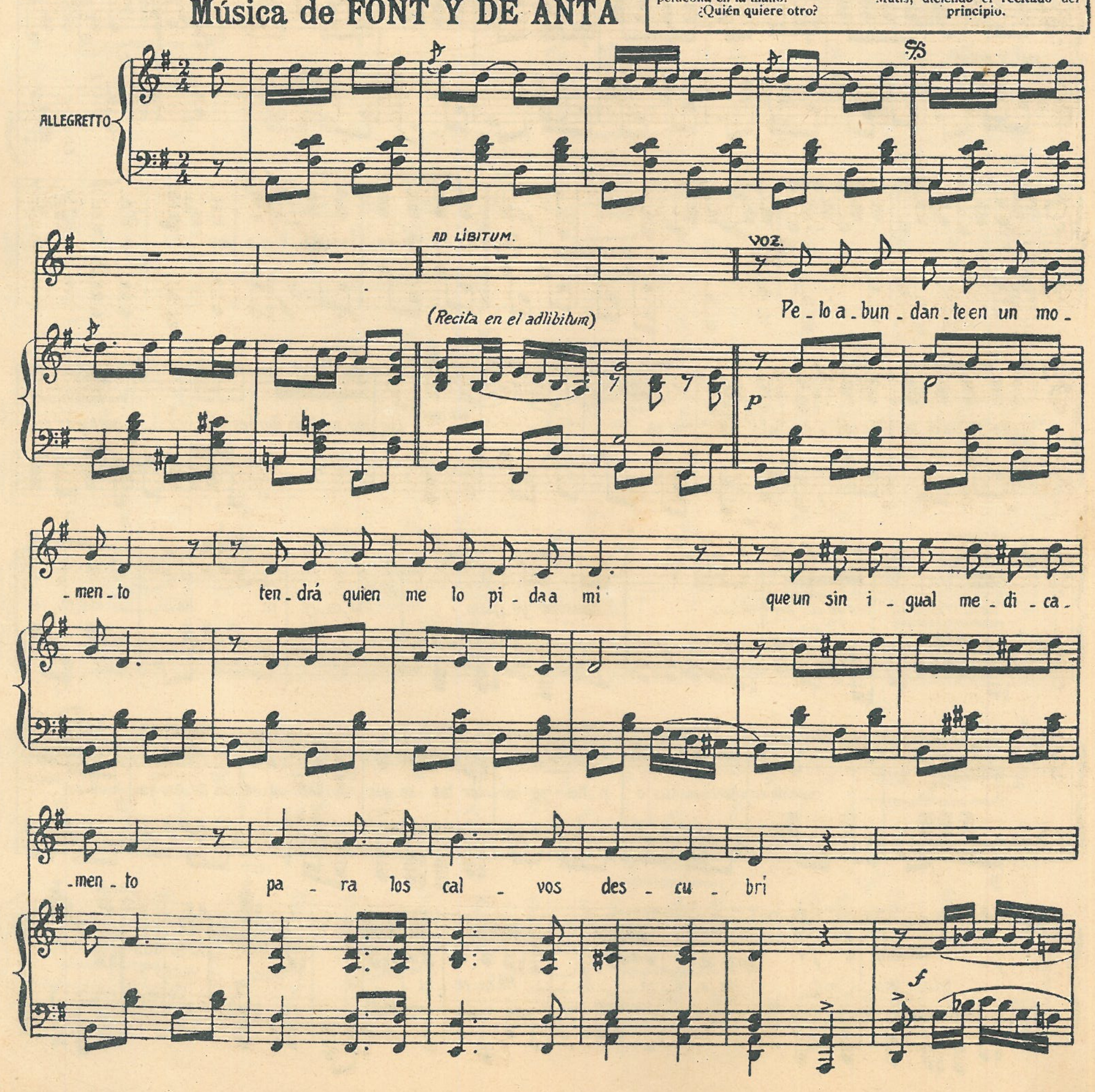
RECITADO

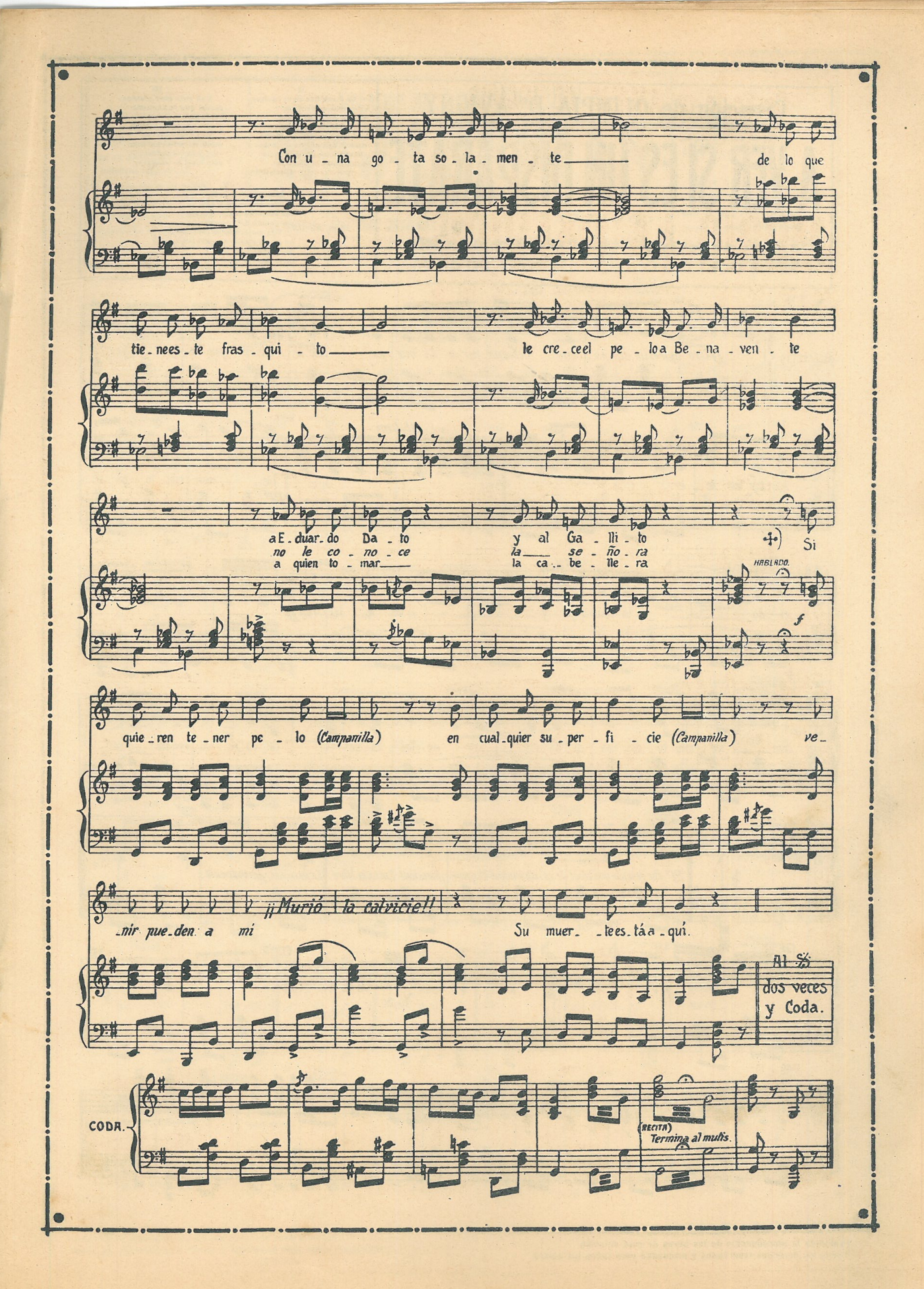
Sí, señores, sí. ¡Efecto extrarápido! Quien tenga un impermeable a medio uso, no tiene más que rociarle con un poco de mi específico, y en seguida queda convertido en un magnífico gabán de pieles.

¿Quién quiere otro?

(al estribillo)

Mutis, diciendo el recitado del principio.





Con u_na go_ta so_la_men_te ___ de lo que
tie_nees_te fras_qui_to ___ le cre_ceel pe_loa Be_na_ven_te
a E_duar_do Da_to y al Ga_lli_to
no le co_no_ce la ___ se_ño_ra
a quien to_mar ___ la ca_be_lle_ra
HABLADO.
Si
quie_ren te_ner pe_lo (Campanilla) en cual_quier su_per_fi_cie (Campanilla) ve_
_nir pue_den a mi
¡¡Murió la calvicie!!
Su muer_tees_táa_quí.
Al 𝄋 dos veces y Coda.
CODA.
(RECITA)
Termina al mutis.

Creación de OLIMPIA D' AVIGNY

A VER SI ES UN DISPARATE

COUPLET

Letra de M. SUSILLO

Música de FONT Y DE ANTA

II

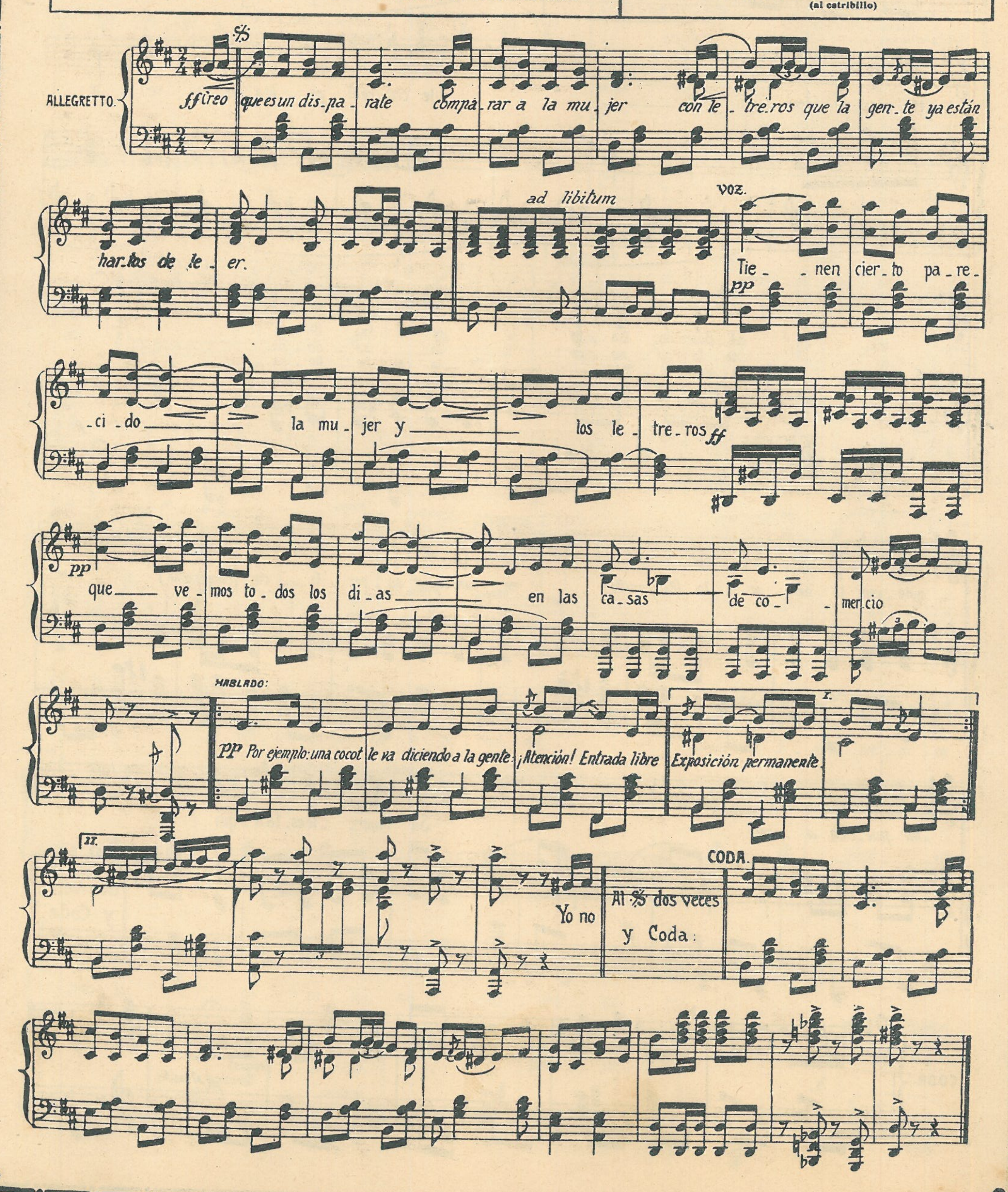
La joven que en el casarse
cifra toda su ventura,
dice la noche de bodas:
«¡Ojo! Próxima apertura».
Dicen las solteras viejas
cuando ven que no se casan:
«Realización de existencias
como fin de temporada».
(al estribillo)

III

Una vieja muy pintada
parece que va diciendo:
«Esta casa renovóse
el año mil ochocientos».
Una viudita joven
nos dice con su mirada:
«Cerrado por defunción,
este local se traspasa».
(al estribillo)

IV

Una señora casada
a todos nos va diciendo:
«Se elaboran los productos
por cuenta del cosechero».
Y la mujer que se encuentra
en cierto estado de... avance
dice: «Esta casa abrirá
otras nuevas sucursales».
(al estribillo)



II

Hace poco que he escuchao
esta salida barbiana,
a uno que se quedó helao
en un banco esta mañana.
¡Casiana!
Por la gloria de mi tía
que como siga este viento
va a darme una pulmonía
¡que es lo uniquito que siento!
(al estribillo)

CREACION DE ADELITA LULU

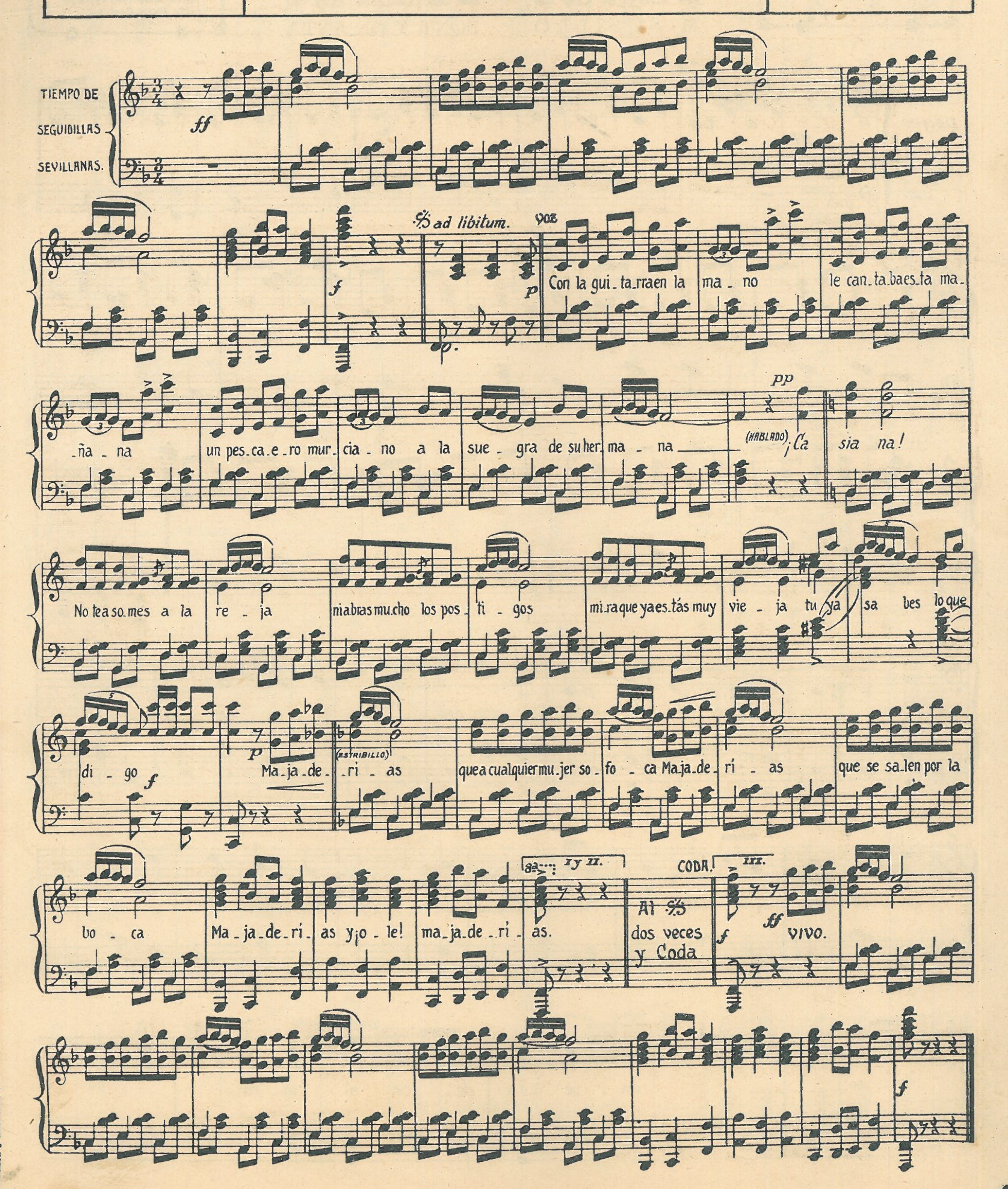
MAJADERIAS

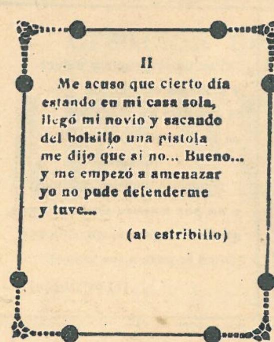
CANCIÓN ANDALUZA

Letra de M. SUSILLO
Música de FONT Y DE ANTA

III

Por tener gracia y salero
y picardía chabacana
la que dijo un cortijero
en la era esta mañana.
¡Casiana!
Dame un cachito de queso
y un pan francés de los largos,
que no tengo más que huesos
¡como le pasa a los galgos!
(al estribillo)




II

Me acuso que cierto día
estando en mi casa sola,
llegó mi novio y sacando
del bolsillo una pistola
me dijo que si no... Bueno...
y me empezó a amenazar
yo no pude defenderme
y tuve...

(al estribillo)

CREACION DE BLANQUITA SUAREZ

¡QUÉ ATROCIDAD!

CANCION BATURRA

Letra de M. SUSILLO — Musica de FONT Y DE ANTA

III

Me acuso que el boticario
y el médico y el alcalde,
como una es débil, pues vamos,
figúreselo usted, padre.
Me acuso que el escribano
y que el juez y el sacristán,
yo quise impedilo... pero,
ya usted ve...

ESTRIBILLO

¡Qué atrocidad, qué atrocidad!
ya no te confieses más
y haz tu santa voluntad,
que a ti no te indulta ya
ni la Paz y Caridad.

TIEMPO DE JOTA

dos 8as altas

ff (Muy graciosa)

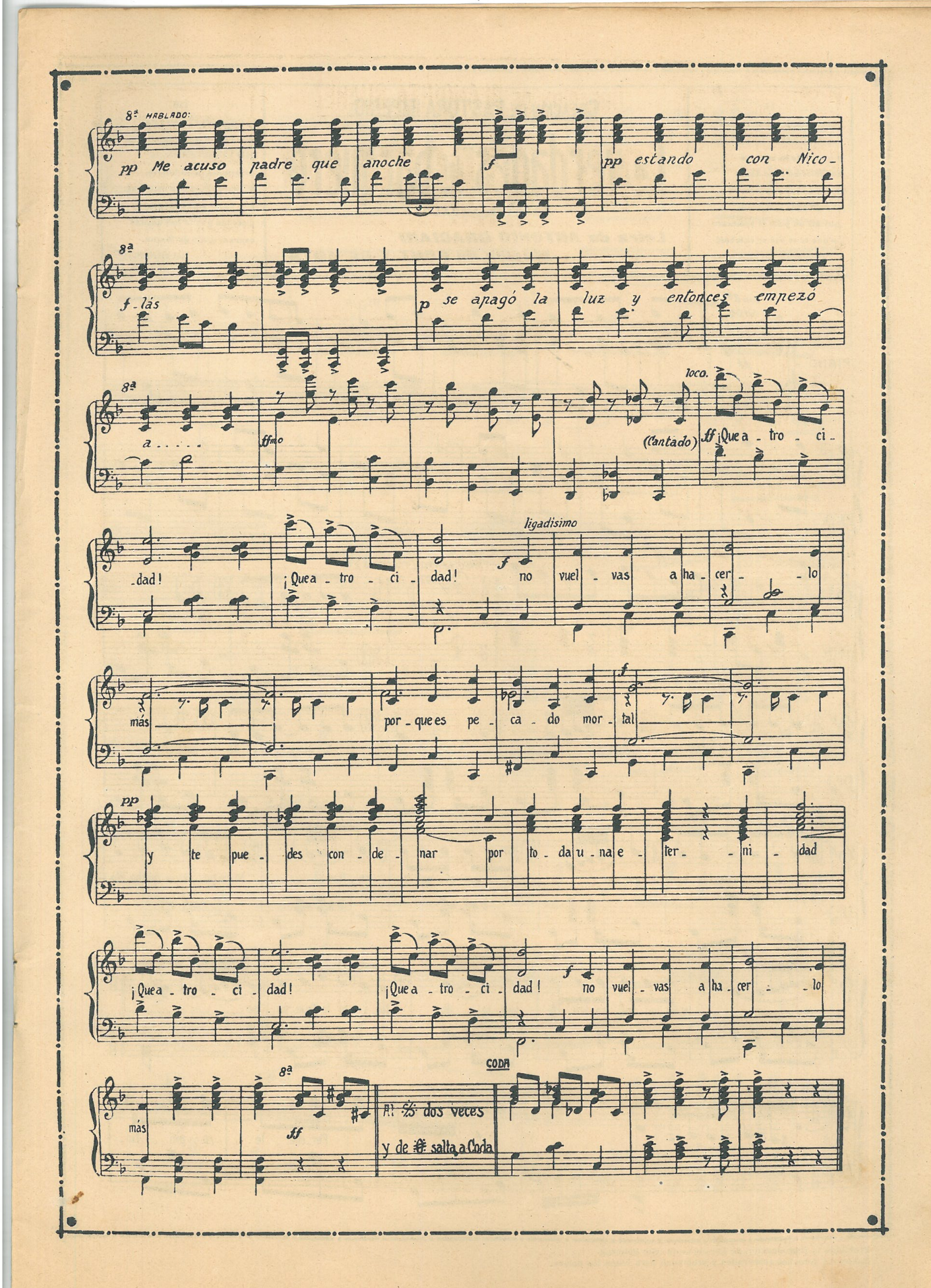
dos 8as

ad libitum.

Voz.

p

Por ser gran-des sus pe-ca-dos quiso con-fe-sar-se Pu-ra y des-pués de a-rro-di-llar-se em-pe-zó a de-cir al cu-ra



8ª HABLADO:
pp Me acuso padre que anoche
f
pp estando con Nico-
8ª
f -lás
p se apagó la luz y entonces empezó
8ª
loco.
a.....
ffmo
(Cantado)
ff ¡Que a - tro - ci - dad!
¡Que a - tro - ci - dad!
ligadisimo
f no vuel - vas a ha - cer - lo
más
por - que es pe - ca - do mor - tal
f
pp
y te pue - des con - de - nar por to - da u - na e - ter - ni - dad
¡Que a - tro - ci - dad! ¡Que a - tro - ci - dad!
f no vuel - vas a ha - cer - lo
más
8ª
ff
Al 𝄋 dos veces
y de 𝄌 salta a Coda
CODA

II

Acuérdate que te he dao
con la puerta en las narices
y que lo de la ventana
no fué como tú lo dices;
no seas flaco de memoria
ni te pongas fanfarrón,
¡quitate un poco el sombrero
pa que se te vea er chichón!
(al estribillo)

CREACION DE PASTORA IMPERIO

Las verdades del barquero

CANCIÓN ANDALUZA

Letra de ANTONIO GRACIANI
Música de FONT Y DE ANTA

III

En el poyo de mi reja,
que para ti no se ha abierto,
crié yo unas calabazas
pa semilla de tu huerto.
Y vente ahora con mentiras
que voy a echar un pregón
diciendo que te has quedao
como er gallo de Morón.
(al estribillo)

con 8as VIVO

PIANO

ff

con 8as

con 8as

TANGO LENTO (TIENTOS)

VOZ

pp

Mo_ci_to que por el ba_rrio
men_ti_ras an_das di_cien_do
mo_ci_to que no es de hom_bre
e_so que tu es_tás ha cien_do
mi_ra que si no te ca_llas
te ex_po_nes a que ha_ble yo
y en_ton_ces sa_brá la gen_te
to_i_to lo que pa_só

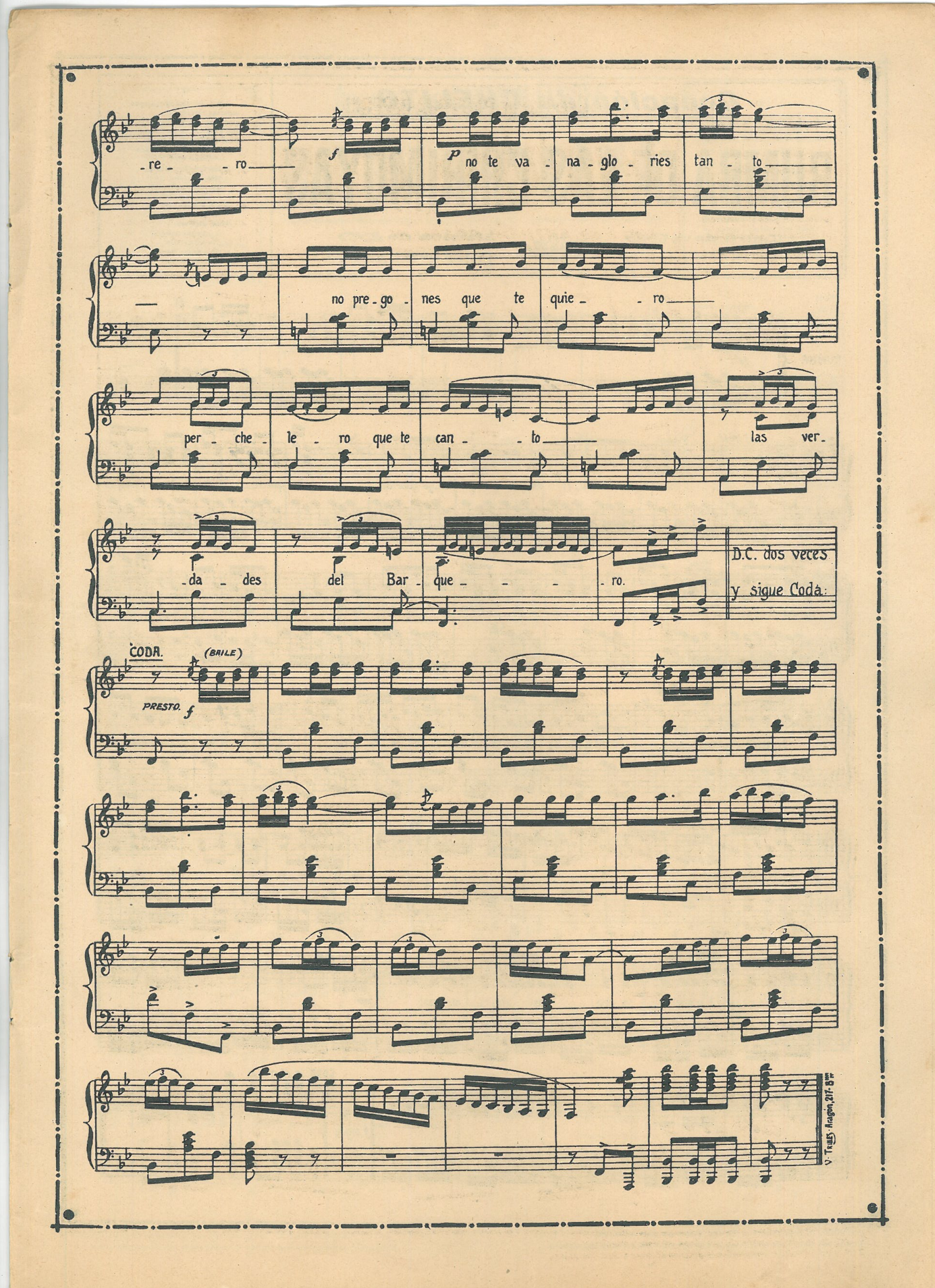
JALEO DE JEREZ

(ESTRIBILLO)

f

p

Per_che_le_ro pin_tu_



-re - ro
f
p no te va - na - glo - ries tan - to
no pre - go - nes que te quie - - ro
per - che - le - ro que te can - - to
las ver-
-da - des del Bar - que - - - - ro.
D.C. dos veces
y sigue Coda.
CODA.
(BAILE)
PRESTO. f
V. Trías - Aragón, 217 - B.na

Creación de CHELITO

RUMBA DE LAS CHIRIMOYAS

Letra de M. SUSILLO  Música de FONT Y DE ANTA

II

Llevo las dos chirimoyas
tapaitas con cuidao,
porque el mulato me ha dicho
que va a tirarle un bocao;
y así me dice el mulato
cuando ve que me las saco:
Dame mi criolla
tus dos chirimoyas,
mia que estoy ya
que no puedo más.
¡Ten caridá!
y si alguna vez
se aproxima a mí
me dice así:
¡Ay mi mulata!
¡Ay mi criolla!
¡Qué duras tienes
las chirimoyas!

RUMBA. *ff*

ad libit. voz *pp*

Yo he com_prao dos chi_ri_mo_yas que aquí ten_go guar_da_í_tas y las quie_re___ mi mu_la_to___ porq.e es_tan mu dur_se_si_tas___ y a si di_ce___ sus_pi_ran_do___ cuan_do me las ve tem_blan_do:___ da_me mi cri_o_*ff*_lla tus dos chi_ri_mo_*f*_yas *pp* mi_ra que es_toy ya que no pue_do más ¡ten ca_ri_dá! Pe_ro si veo yo que se a_cer_ca a mi le di_go a_si: *en cresc:* *mf* ¡Ay! ¡de_ja quie_ta! ¡Ay! ¡tu cri_o_lla! ¡Ay! que se sa_len las chi_ri_mo_yas! *pp*

Al 𝄋 y sigue Coda: CODA.